



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Kristina Slunjski

UTJECAJ POPULARNE KULTURE NA SUVREMENI HRVATSKI DJEČJI ROMAN

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman

Zagreb, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Kristina Slunjski

INFLUENCE OF POPULAR CULTURE ON CONTEMPORARY CROATIAN CHILDREN'S NOVEL

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Andrijana Kos-Lajtman, Ph. D., Associate Professor

Zagreb, 2018.

O mentorici

Andrijana Kos-Lajtmán rođena je 1978. u Čakovcu. Diplomirala je kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te 2010. doktorirala temom *Autobiografski diskurs u prozi hrvatske dječje književnosti* na istom fakultetu. Izvanredna je profesorica na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje je nositeljica različitih kolegija iz područja starije i novije hrvatske književnosti, svjetske književnosti te dječje književnosti. Znanstvenim je interesima najviše usmjerena fenomenologiji književnog postmodernizma, ali i književnom autobiografizmu te dječjoj književnosti. Objavila je 40-ak znanstvenih radova u domaćim i stranim publikacijama te dvije znanstvene studije: *Autobiografski diskurs djetinjstva* (Naklada Ljevak, 2011.) i *Poetika oblika* (Naklada Ljevak, 2016.). Suautorica je poglavlja u knjizi *Bajke i basne* (5. knjiga kritičkog izdanja Sabranih djela I. Brlić-Mažuranić, ur. V. Brešić, Ogranak MH Slavonski Brod, 2014.), članica uredništva zbornika radova *Iskustva i perspektive ranoga učenja jezika i književnosti u suvremenom europskom kontekstu* (Učiteljski fakultet, 2014.) i *Jezik, kultura i književnost u suvremenom svijetu* (Učiteljski fakultet, 2015.) te glavna urednica *Zbornika radova sa znanstvenoga kolokvija povodom 70. obljetnice rođenja i znanstvenoga doprinosa Stjepana Hranjeca* (Učiteljski fakultet, 2016.)

Članica je uredništva znanstvenih časopisa *Libri & liberi*, *Holon* i *Istraživanja*. Bila je članica programskih i organizacijskih odbora više znanstvenih skupova i konferencija, pri čemu je obnašala funkciju predsjednice Organizacijskog odbora Međunarodne znanstvene konferencije *Stoljeće „Priča iz davnine“ Ivane Brlić-Mažuranić* (suorganizatori: HIDK, HAZU i MH; Zagreb, 12.–15. 10. 2016.).

Autorica je i dviju pjesničkih zbirki – *Jutarnji laureat* (Insula, 2008.) i *Lunule* (Disput i DHK, 2012.), od kojih je posljednja nagrađena pjesničkom nagradom „Dobriša Cesarić“.

Ovaj rad posvećujem svojim roditeljima, Suzani i Miroslavu, te zaručniku Davoru.

Zahvale

Zahvaljujem mentorici, izv. prof. dr. sc. Andrijani Kos-Lajtman, na svesrdnoj podršci i sugestijama prilikom izrade doktorske disertacije. Zahvaljujem i mnogobrojnim profesorima koji su mi pružali podršku za vrijeme studija i čija predavanja su me inspirirala u radu stoga zahvale upućujem prof. emer. Stjepanu Hranjecu, izv. prof. dr. sc. Tamari Turza-Bogdan, prof. dr. sc. Dubravki Težak, prof. dr. sc. Krešimiru Nemecu, prof. dr. sc. Stipi Botici, doc. dr. sc. Dubravki Zimi i doc. dr. sc. Marini Protrki Štimec.

Također, osobito zahvaljujem svojim roditeljima, Suzani i Miroslavu, te zaručniku Davoru koji su mi omogućili studiranje i pružali svaki mogući oblik potpore.

Sažetak

Utjecaj popularne kulture na gotovo sve aspekte života, pa tako i književnost, osobito je izražen u suvremenom dobu. U radu se analizira popularnokulturni utjecaj koji je produkt različitih konstrukata na suvremeni hrvatski dječji roman.

Suvremeni dječji romani sagledavaju se prije svega u kontekstu postmodernizma, ali i u kontekstu fenomena kao što su kultura, potrošačka kultura i ideologija pri čemu se razmatranja oslanjaju na poglede eminentnih teoretičara. Teorijski uvid u spomenute fenomene otvara mogućnost za prikaz odnosa popularne kulture i dječjih romana jer se popularna kultura oblikuje u interakciji različitih čimbenika. Istraživanje se oslanja na teorijske postavke proučavatelja popularnog i popularne kulture kao što su Fiske (2001), Franov (2012), Hall (2006), Storey (2009), Williams (1976), i drugi.

U suvremenom hrvatskom dječjem romanu elementi i utjecaji popularne kulture promatrani su na nekoliko tekstualnih razina: na tematsko-motivskoj razini, razini likova, jezično-stilskoj razini i razini romaneskne strukture. Za detaljan prikaz popularnokulturnog utjecaja i komparativnu analizu uzet je korpus od 30 suvremenih hrvatskih dječjih romana na kojemu se analitičkim i komparativnim razmatranjima pokazuje utjecaj popularne kulture i njezinih elemenata na pojedine romaneskne razine, ali i suvremenu dječju romanesknu produkciju generalno. Dakako, riječ je o dvosmjernom procesu u kojemu je evidentan romaneskni utjecaj na oblikovanje popularne kulture pa se spomenuto također uzelo u obzir pri razmatranjima.

U svakom od analiziranih romana popularnokulturni utjecaj jest varijabilan što znači da se u pojedinim romanima uočava njegova prisutnost na svim proučavanim romanesknim razinama, dok se u pojedinim romanima tek nazire u pojedinim diskurzivnim segmentima. Svrha rada jest doprinijeti opisu stanja suvremenog hrvatskog dječjeg romana kao sustava otvorenog za popularnokulturne elemente, sagledavanju konkretnih interferencijskih mjesta, uzroka njihova pojavljivanja i mehanizama funkcioniranja.

Ključne riječi: ideologija, popularna kultura, postmodernizam, potrošačka kultura, suvremeni hrvatski dječji roman

Summary

To discuss the influence of popular culture on a contemporary Croatian children's novel is a complex task. The cause of this is the intertwining of different sociological, cultural and poetic constructs and their effects. It is the interference of phenomena such as postmodernism, culture, ideology, and popularity that influence the formation of popular culture itself and its implications within literature.

The introductory part of the dissertation will present the methodology of work and the aim of the research. The next chapter is related to postmodernism which is discussed from different theoretical perspectives. It will offer definitions and insights into the features of postmodernism. Namely, in postmodernism, there is a new poetic approach to literature, and thus to children's literature, within which popular cultural elements come to be more pronounced than it was before. Therefore, the understanding of the phenomena of postmodernism contributes to the understanding of popular culture, and thus the detection of its impacts within the children's novels.

Postmodernist literature, as well as the whole art, primarily seeks to achieve a better audience reception by reaching for the occurrences with which the recipients meet every day and that are accessible to everyone, and those are popular cultural elements. Thereby the postmodernist art becomes populist, and consequently 'high' art does not occupy a privileged space, that is, it clears the boundaries between 'high' and 'low'. Thus, the relationship between postmodernism and popular culture is reflected in dehierarchisation and antielitism. Also, postmodern discourse is often linked to new popular communication and information technologies that simultaneously shape it by adapting it to their needs. For example, new technologies are primarily oriented on popular.

Furthermore, postmodernist literature reaches for the elements commonly referred to as trivial, which often appear as components of popular culture due to which popular culture is well accepted by a large number of people. Some of the above mentioned elements are certainly sentimentality, penetration ('stickiness'), that is a sense of delight stimulated by sentimental experiences, imitation, clichés, banality and others, coupled with many popular cultural products; from soap operas, movies, radio shows all the way to literature. Media propaganda is also contributing to this, greatly defining the public's taste by allowing people to flee from everyday efforts through the consumption of popular cultural creations. Of course, marketing also promotes the creation of new, mostly material values, which

contributes to the development of consumer culture, and profitability becomes one of the features of postmodernist but also of popular culture.

In postmodernism the powerful exclude individuals, as well as entire collectives, from their discourses, thus creating subordinate identities, that is *the othernesses*. However, popular culture is often seen as a culture of subordinates, so it includes *othernesses* such as non-white races, homosexuals, women who are *the otherness* of men etc. in its discourses. It is therefore evident that postmodernist culture and popular culture have an ideological component, which is why pluralism prevails as a coexistence of different interests and opinions within society. New communication and information technologies are of great importance in the spread of ideological intentions. They enable the transfer of information to a large number of people, and accordingly, they can also serve for manipulative purposes by which ideologies are transmitted through different cultural products (while capitalist interests often are in focus) and people accept or neglect some of the available information in accordance with their own preferences. Therefore, to understand the presence of popular culture within children's literature, it is important to raise awareness of the mechanisms of production and spread of ideological elements within the framework of contemporary global society.

As ideology is often used to indicate distorted images of reality, texts, and practices of the powerful, it helps in understanding the nature of popular culture (cf. Storey, 2009: 2-3). Namely, the ruling often supervise the production resources within the framework of politics, education, literature and the media and thus create room for acceptance of their ideologies (cf. van Dijk, 2006: 13). For example, in popular culture consumer practices are in focus, they occupy the leisure time of people, so popular culture can be associated with a capitalist ideology in which subordinates are not considered to be oppressed but 'voluntarily' participate in spending practices. Therefore, ideology permeates the everyday life of people creating the conditions for the continuation of capitalism and the consumable popular cultural products contribute to that as well.

Because of their immaturity, children are subject to the acceptance of ideological influences to a greater extent, and accordingly interpret different texts in different ways. Therefore, in accordance with the personal perception of the world that depends, for example, on the ideological influences that come from the family environment in which the child is growing up and the educational system in which it participates, given the fact that the children do not have sufficiently developed critical awareness. As consumers, they are exposed to

popular cultural products and practices since childhood, and children's literature, in order to achieve better reception and attractiveness, accepts popular cultural elements.

Furthermore, before contemplating the popular culture, it is necessary to consider culture as a phenomenon as well as the phenomenological aspects of popular in order to better analyze and understand the popular cultural features and the relationship between popular culture and children's novels. As in the case of postmodernism and ideology, it is impossible to offer a generally accepted view of the culture and meaning of the popular. However, it is noteworthy that culture usually relates to phenomena of knowledge, laws, habits, beliefs, art, social heritage, patterns of behavior, etc. Raymond Williams (1976) has offered several meanings of popular, but Stuart Hall (2006) notes that all meanings of popular cannot be linked to popular culture. Hall concluded that something is called popular primarily because it is something that a mass of people consume and enjoy it (cf. Hall, 2006: 304). In the dissertation, Hall's statement will be accepted as popular cultural products are close and attractive to children for which they consume them, but Williams' (1976) definition of popular will also be taken into account, according to which popular implies all that serves to attract people because, for example, children's novels precisely for this reason contain popular cultural elements that shape the worldviews, behavior and appearance of characters, introduce current topics and current language, play with the novelistic structure in order to achieve a better reception but also authenticity and persuasiveness, that is similarity with reality.

Furthermore, apart from the various approaches to popular culture, its recognizable features, such as the satisfaction that it stimulates with the recipients, spectacularity, obviousness, clichés, availability, emotionality, intertextuality, etc. will be considered (cf. Fiske, 2001) and the contemporary novel will be discussed in the context of popular culture.

The main part of the dissertation will primarily include guidelines for selecting the novels needed for the analysis. In order to better analyze the interaction between popular culture and children's novels, it is necessary to determine the children's novel as such, that is its key determinants. It is important to point out the approximate upper age limit of the recipients of children's literature, to try to determine when contemporary time begins, given that the dissertation is about contemporary novels, and to keep in mind the relationship between children's and adolescent literature. After presenting different opinions about the end of childhood and the beginning of adolescence, to determine the age of the recipient the fact that the duration of childhood, that is, the beginning of adolescence is not determined solely

by biological factors but by social factors as well will be taken into account and 15 years of age will be accepted as the approximate upper age limit of the recipients of children's literature because the boundaries between childhood and adolescence are flexible and relative. Also, the proposals of children's and adolescent literature researchers on the factors that would help separating children's literature from adolescent literature will be presented. But also, given the individuality of each child, it is obvious that readers of the same age have different reading preferences, different ability to understand the readings, etc. Consequently, (children) readers can also reach for works intended for younger adolescents, therefore novels that could be included in both literatures according to individual segments will be presented in the analyses.

Around the year 1970, a new poetic approach begins to overcome in children's literature, that is, postmodernist features such as language games, ironicism, genre-based indeterminacy, connecting with popular culture, etc. can then be noticed in children's literature (cf. Hranjec, 2008) and the 70's are precisely what will be considered the cornerstone of contemporary children's literature.

After a more detailed definition of the guidelines according to which the novels needed for analysis were selected, the analyses conducted on the corpus of 30 contemporary Croatian children's novels will follow. Popular cultural elements are analyzed at the level of characters, at the thematic-motive level, at the linguistic-stylistic level and at the level of the novelistic structure.

At the level of characters, popular cultural influence is observed within the worldview context through the construction of the appearance of characters and the phenomena of leisure and consumption that shape the characters, within gender stereotypes and through the emergence of new characters.

Namely, popular culture through public persons and contemporary media promotes a certain look. Consequently, in the novelistic characters one can notice dissatisfaction and obsession with appearance, which is why they apply, for example, different weight loss methods and reach for popular cosmetic products that will enable them to achieve the goal, that is, the imposed beauty ideal. Of course, their dissatisfaction is also reflected in the lack of self-confidence because of which they compare themselves to others or measure them. They are also preoccupied with clothing, and they are constantly striving to possess new, modern and 'branded' fashion accessories. It is noteworthy that even male characters are occupied with

their appearance, so examples of this can also be extracted. Namely, they exercise, practice healthy eating, all just to achieve good looks.

Furthermore, spending is an indispensable practice of contemporary times, which is also reflected in the ways in which characters spend their leisure time. They often visit shopping centers, cinemas, concerts, go to vacations, etc. If leisure time is not spent on spending, they dream about it and sometimes feel excluded. Also, characters spend their free time watching TV programs, playing computer games, reading Internet contents and other popular readings, such as biographies of celebrities and various magazines.

Within gender stereotypes, there is a noticeable shift of male-female roles in the household, but also wider. Female characters do not appear stereotypically as housewives, but are also presented as highly educated and enterprising characters. They usually appeared as gentle characters fallen under the domination of male characters, but the popular cultural influence in this respect is apparent in the rebuttal of such stereotypical representations of female characters that are now appearing as characters that do not tolerate harassment and orders coming from male characters. Apart from the aforementioned, there are also examples of female characters that are in many aspects more dominant, intelligent and more ingenious than male characters, thus questioning the stereotype that male characters prevail in intellectual segments.

In the emergence of new characters, the pervasion of popular culture and children's literature is particularly evident. Accordingly, there are characters of aliens, robots, stuffed toys, characters following the lives of celebrities or who are already famous, characters of homosexual orientation, characters of children with developmental difficulties, etc.

At the thematic-motive level, popular cultural presence is expressed through the emergence of love, science fiction, criminal and taboo themes, but it is also visible within smaller thematic complexes that segmentally permeate through novels, that is, within *microthemes*, as regarded to in the dissertation.

Popular culture has contributed to the spread of love themes by means of media content, and they are also interesting to children because they encounter the first experiences of falling in love. The occurrence of science fiction themes was inspired by the informatization of society, but also with current, provocative questions, such as the existence of extraterrestrial beings. Also, the informatisation of the society has enabled the opening of new areas for

carrying out criminal activities with the convenience of anonymity, of what the popular culture speaks through its products, such as criminal series. Therefore, the currentness of criminal topics and children's interest in solving mysteries prompted the spread of criminal topics in children's literature as well. The general availability of information within popular media has enabled the breaking of taboos of certain topics, so children's novels also often deal with them.

Pluralism, that is the coexistence of diversity, one of the features of contemporary time, has caused the emergence of smaller thematic complexes within larger thematic complexes. In that sense, children's novels include issues of ecology, sexuality, various forms of addiction and violence, economic inequality, death, etc. Namely, in contemporary time, awareness of issues such as environmental pollution, addictions, violence, inequality based on financial situation, sexual orientation, etc. is growing, and, accordingly, children's literature discusses these topics. Of course, children's literature introduces children with popular cultural genres such as horror as well.

The intertwining of popular cultural influences and children's literature is evident at the language level itself and the stylistic aspects of its literary formulation. The popular culture influences the formation of everyday communication, which is reflected in the linguistic formulation of children's novels and is evident in the novelistic taking on of the language used by young people on social networks (for example *Facebook*), in correspondence with peers (for example SMS messages, *chat*), in the use of economical abbreviations that are a component of contemporary fast communication, etc. In the novels there are also language games and buzzwords whose role is to point to the rather small fond of words used by contemporary children influenced by popular media and genres, foreign language words, jargonisms, neologisms, words belonging to dialects, etc. The emergence of fictional languages that correspond to the appearance of new characters, constructs of popular culture, such as robots and extraterrestrials, and flirtation of the novel with the publicistic style of expression that is present in the everyday life through the popular media and print media is particularly emphasized.

At the level of the novelistic structure, the influence of popular culture is sometimes seen at the level of the entire novelistic structure, for example, when the novel is structured as a computer game or written as a diary that, of course, did not yield from popular culture but was popularized by it through numerous screenings of diary forms. Sometimes the forms that

do not originally belong to the novelistic structure are inserted in it, such as SMS messages, publicistic texts, songs of media exposed performers, etc. The aforementioned results in one of the fundamental features of contemporary novels, the hybridity of discourse, which is realized differently through individual author poetics.

After the analysis, the conclusion of the dissertation will follow. The conclusion will primarily indicate that to study the relationship between popular culture and children's literature it is not advised to perceive popular culture as a separate phenomenon, that is as a phenomenon independent of social and cultural changes. Furthermore, it will be shown that popular cultural elements certainly influenced the formation of children's novelistic discourse, but their presence in each of the analyzed novels is not necessary on all studied novelistic levels. The presence of popular cultural elements within the novelistic discourse varies from novel to novel, which means that in some of the analyzed novels they can be noticed in almost all of the novelistic levels studied in the dissertation, and sometimes in only a few levels. In general terms, the popular cultural influence is most noticeable at the level of characters and at the thematic-motive level, while at the linguistic-stylistic and structural level it is sometimes harder to notice it.

Thus, the conclusion will summarize the obtained results that will contribute to a better understanding of the interaction of popular culture and contemporary Croatian children's novels, the reasons for reaching of children's novels for popular cultural elements and the function of popular cultural elements within the children's novels will be considered. This will point to the two-way process between popular culture and children's literature, that is to say, the insights will be given that show that literature is involved in shaping popular cultural elements just as popular culture participates in shaping children's literature, thus closing the perpetuating process of their interaction.

At the end of the dissertation, a list of scientific and professional literature will be presented, as well as a list of analyzed Croatian children's novels.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. POSTMODERNISTIČKI KONTEKST SUVREMENE KULTURE	8
2.1. Formativna obilježja postmodernizma	8
2.1.1. Pokušaj definiranja pojma postmodernizma	8
2.1.2. Vremensko određenje početka postmodernizma	12
2.1.3. Obilježja postmodernizma	14
2.2. Uloga prošlosti i ideologije u okviru postmodernizma	17
2.2.1. Ispreplitanje postmodernističke umjetnosti s ideologijom i historiografijom	20
2.2.1.1. Utjecaj ideologije i povijesnih prilika na razvoj srednjoeuropskog tipa postmodernizma	26
2.3. Umjetnost u postmodernizmu	29
2.3.1. Postmodernistička književnost	32
2.3.2. Trivijalna književnost – između visoke i niske književnosti	36
2.3.2.1. Kič	36
2.3.2.2. Odlike trivijalne književnosti	38
2.3.2.2.1. Pavličićeva (1987) distinkcija pučke, trivijalne i masovne književnosti na sinkronijskoj i dijakronijskoj razini	42
2.3.2.3. Zabavna/trivijalna književnost i njezina interakcija s visokom književnošću	46
2.3.2.4. Usporedba dječje i trivijalne književnosti	48
2.3.3. Postmoderna iz rodne vizure	52
2.3.4. Postmoderna u Hrvatskoj 90-ih i nultih godina	54
2.3.4.1. Virtualnost, virtualna zbilja i virtualni realizam	55

2.4. Ispreplitanje popularne kulture i postmodernističke umjetnosti	57
3. POPULARNA KULTURA	61
3.1. Odnos popularne kulture i ideologije	61
3.1.1. Reprodukcija i usvajanje ideologija od strane mladih	65
3.2. Odnos popularne kulture i potrošačke kulture	67
3.2.1. Pokušaj vremenskog određivanja nastanka potrošačke kulture	68
3.2.2. Skica razvoja potrošačke civilizacije	68
3.3. Značajke konzumerizma	70
3.3.1. Simbolička vrijednost potrošnje	72
3.3.1.1. Šoping-centri kao suvremeni hramovi konzumerizma	74
3.3.1.2. Položaj djece i mladih unutar potrošačkog vrtloga	74
3.4. Problematika definiranja popularne kulture	76
3.4.1. Porijeklo naziva i upotreba riječi <i>kultura</i>	76
3.4.1.1. Definicije kulture	79
3.4.2. Pojam <i>popularnog</i>	84
3.4.3. Vremenski smještaj nastanka pojma <i>popularne kulture</i> i pokušaji njezina definiranja	86
3.4.3.1. Obilježja popularne kulture	92
3.4.4. Povijest popularne kulture	96
3.4.4.1. Teorijski pristupi popularnoj kulturi	99
3.4.4.2. Pozicija popularne kulture danas	101
3.4.5. Suvremeni roman u kontekstu popularne kulture	103
3.4.5.1. <i>Jeans proza</i> kao produkt popularne kulture	104

3.4.5.2. Interakcija popularne kulture i romana	106
4. INTERAKCIJA POPULARNE KULTURE I HRVATSKOG DJEČJEG ROMANA	108
4.1. Popularna kultura kao intertekst u dječjem romanu	108
4.2. Suvremeni hrvatski dječji roman	113
4.3. Kriteriji odabira romana	115
4.4. Razina likova	122
4.4.1. Svjetonazorski kontekst	122
4.4.2. Rodni stereotipi	137
4.4.3. Pojavnost novih likova, konstrukata popularne kulture	144
4.5. Tematsko-motivska razina	168
4.5.1. Teme suvremenog hrvatskog dječjeg romana u kontekstu utjecaja popularne kulture	168
4.5.2. Tema ekologije	174
4.5.3. Teme ovisnosti	180
4.5.4. Teme nasilja	184
4.5.5. Tema ekonomske nejednakosti i neravnopravnosti	194
4.5.6. Tema korupcije	197
4.5.7. Teme vezane za spolnost	200
4.5.8. Raspad tradicionalne obitelji	205
4.5.9. Odnos djece prema odraslima	210
4.5.10. Horor teme	212
4.5.11. Tema smrti	217
4.6. Jezično-stilska razina	220

4.6.1. Jezično-stilska razina u kontekstu popularnokulturnog utjecaja	220
4.6.2. Jezik publicistike tj. publicistički stil izražavanja	221
4.6.3. Jezik mladih na društvenim mrežama	224
4.6.4. Skraćenice	225
4.6.5. Jezične igre i poštapalice	227
4.6.6. Govorni poremećaji i mane	229
4.6.7. Strane riječi i posuđenice	231
4.6.8. Izmišljeni jezici	232
4.6.9. Neologizmi	234
4.6.10. Žargonizmi	235
4.6.11. Uvrede i druge neprimjerene riječi	237
4.6.12. Narječja	238
4.7. Razina strukture	240
4.7.1. Romaneska struktura u kontekstu utjecaja popularne kulture	240
4.7.2. Popularnokulturni utjecaj na razini globalne strukture romana	241
4.7.3. Popularnokulturni utjecaj na razini strukturalnih segmenata	244
4.8. Obilježja popularne kulture kao bitni mehanizmi funkcioniranja suvremenih dječjih romana	254
5. ZAKLJUČAK	264
POPIS LITERATURE	285
ŽIVOTOPIS	325

1. UVOD

Želi li se proučavati odnos popularne kulture i dječje književnosti, neophodno je popularnu kulturu staviti u širi kontekst. Za stvaranje šireg konteksta unutar kojeg djeluje popularna kultura poslužit će sagledavanje fenomena poput postmodernizma, ideologije i potrošačke kulture. Razlog tomu nalazi se u činjenici da popularnokulturni elementi posebice dolaze do izražaja i ostvaruju dobru prihvaćenost od strane ljudi unutar postmodernističke kulture. No istovremeno, u postmodernističkoj kulturi jača ideologija kapitalizma koja se veže uz razvoj potrošačke kulture, a potrošačku i popularnu kulturu povezuje fokusiranost na (tržišnu) potražnju. Spomenute pojavnosti najočitije oblikuju društvene i kulturne promjene, a time i popularnu kulturu i njezine elemente.

Pod pojmom postmodernizma nerijetko se podrazumijevaju stavovi i vrijednosti u kasnom 20. stoljeću te se postmodernizam određuje kao kulturni i književni fenomen kojim se označava promjena senzibiliteta, društvene i političke promjene, itd. Kao posljedica postmodernističkih promjena javlja se umjetnost koja je višeslojna i ostvaruje višestruke efekte. Diskursi se smještaju u širi kontekst stoga interpretacije tekstova ovise o pojedinačnim ideološkim opredjeljenjima pa je isti tekst moguće tumačiti na različite načine; ovisno tumači li ga žena/muškarac, neobrazovan/obrazovan, pripadnik nebjelačke populacije/bjelačke populacije, i sl. Dakle, u postmodernističkoj umjetnosti na važnosti dobivaju asocijacije koje umjetnost nosi. Jezik umjetnosti je metaforičan, tekstovi su retoričke igre, a svijest pojedinca izvor je značenja jezičnih izraza pri čemu je evidentno da odnos jezika i stvarnosti nije unaprijed određen. Posljedično navedenom, javlja se skepsa kao postmodernistički stav koji pobija totalizirajuće vizije i omogućuje prevlast pluralizma. No, istodobno, jezične igre omogućavaju marginaliziranje pojedinaca koji se ne uklapaju u prevladavajuće ideologije. Stvaraju se drugosti, podređeni identiteti. Ipak, evidentno je da se identitet pojedinca ne mora poklapati s identitetom grupe u svim segmentima što dovodi do relativizacije ideologija i stvaranja novih ideologija čime se s druge strane promovira politika razlike tj. dolazi do pomaka od istosti prema razlikama. Skepsa otvara mogućnost zauzimanja strane marginaliziranih tj. onih koji ne pripadaju velikim naracijama i javlja se sumnjičavost u postojeće znanje zbog čega se ono što je već objašnjeno ponovno istražuje i propituju se informacije koje posredstvom suvremenih tehnologija neprestano kruže u velikom broju. Također, intertekstualnim postupcima ponovno se (re)prezentira postojeće, ali u novom kontekstu. Dakle, u svakom povijesnom periodu prevladavaju određene ideološke implikacije izražene u umjetničkim djelima, društvenim praksama i u svijesti proučavatelja određenog

perioda jer se pod ideologijama nerijetko podrazumijevaju određena uvjerenja i vrijednosti; ideologije se vežu uz dominantne ideje koje su prisutne u svakodnevnom životu. Iz spomenutog je razvidno da se čitava postmodernistička kultura i umjetnost nalaze u interakciji s fenomenom ideologije. Specifičnost postmodernističke kulture po pitanju ideologije ogleda se u promjenama u proizvodnji i novim tehnologijama zbog čega dominantnu poziciju zauzima kapitalistička ideologija, točnije, ideologija konzumerizma.

Naime, kao što je rečeno, sveukupna postmodernistička kultura obilježena je promjenama u proizvodnji. Javljaju se nove tehnologije, uzrokujući socijalne promjene, i razvijaju se u skladu s ljudskim potrebama. No, porast je broja inovacija kratkog vijeka, čija kratkovječnost uzrokuje i pojava pomodnosti zbog koje se ljudi nerijetko poistovjećuju s konzumiranim proizvodima, a pri čemu potrošnja nije uvjetovana isključivo egzistencijalnim potrebama, u skladu s ideologijom konzumerizma. Iz navedenog je razvidno da i suvremena tehnologija može biti ideologijska jer, izuzev potrošnosti koju posjeduje i koja omogućuje nastavak kapitalizma, može prenositi i već spomenutu ideologiju konzumerizma u čijoj srži je ostvarivanje profita. Zahvaljujući tehnologijama i želji za zaradom, univerzalnost i originalnost doživljavaju kolaps, posljedično čemu dolazi do pojavnosti kopija i parodija postojećih djela čime se istovremeno u svemu gube kriteriji, ali se stvaraju i demokratske forme u društvu. Stvaranje takvih društvenih formi svakako potiče popularna kultura zbog čega čitava postmodernistička kultura nosi predznak populističkog. Dakle, u postmodernističkom vremenu popularna kultura potaknula je dehijerarhizaciju i antielitizam što je posebice izraženo u umjetnosti. Umjetnost je usmjerena na popularno jer 'visoka' umjetnost i kultura više nisu privilegirane. Primjerice, književnost se poigrava s elementima stripova, filmova i televizije, tj. književnost se okreće prema medijima kako bi opstala u virtualnom vremenu u kojemu su mediji oni koji oblikuju javno mišljenje. Posljedično, pomodnost dobiva na značaju određujući što je od književnih djela 'potrebno' čitati. Takvi elementi osiguravaju književnosti, ali i umjetnosti općenito, profitabilnost. S obzirom na činjenicu da mediji, osobito reklamni diskurs, pridonose promicanju određenih vrijednosti, uglavnom materijalnih, veći dio umjetnosti/književnosti tomu se prilagodio, stoga jednim dijelom dolazi do komercijalizacije kulture. Recentna potrošačka kultura nameće potrošnju kao bitnu komponentu suvremene kulture i uvjetuje poželjne načine života propagirajući popularnokulturne elemente. Dakle, iz spomenutog se razabire da postmodernistička kultura interferira s potrošačkom kulturom čiju ideološku komponentu (ostvarivanje profita) podupiru

popularnokulturni elementi. S druge strane, popularna kultura uzrokuje promjene i u književnim svjetovima.

Naime, postmodernistička književnost otvara se prema popularnokulturnim elementima čime nestaju estetske zabrane, potiče se eksperimentiranje, te se dokida opreka 'visoko' – 'nisko'. Književnost više nije namijenjena isključivo imućnijim intelektualcima već se proizvode djela koja su namijenjena marginalnim grupama i identitetima, s obzirom da ljudi unutar potrošačke kulture dobivaju na važnosti i kao potrošači, a tržišna potražnja uvjetuje kakva djela će se 'proizvoditi'. Posljedično tomu, čak ni znanstvena djela nisu imuna na popularnokulturne elemente jer se pomoću njih prilagođavaju recipijentima-laicima i na taj način osiguravaju veći broj čitatelja. Drugim riječima, umjetnost, ali i znanost, teže približavanju svakodnevnom govoru i načinu života. Navedeno je još jedan razlog zbog kojeg se prednost daje popularnokulturnim oblicima, čak i trivijalnim, koje ljudi stvaraju i troše iz osobnih interesa tj. kako bi si osigurali bijeg od svakodnevnih briga, stresa i nepredvidljivosti življenja. Takav stil života, u čijem fokusu su zabava, potrošnja i profit, propagira potrošačka kultura. No, iako popularna kultura u dosluhu je s potrošačkom kulturom koja se veže za ideologiju kapitalizma, ona je i mjesto ideoloških sukoba jer ju istovremeno prožima komponenta ostvarivanja profita i široke potrošnje, ali i otpor prema vladajućim ideologijama koji se uočava, primjerice, u relativiziranju granica između 'visokog' i 'niskog'. Također, popularna kultura jednim je dijelom komercijalna kultura, no jednako tako prožimaju ju forme koje većina preferira.

Dakle, iz dosad spomenutog razvidno je da su postmodernizam, ideologija, potrošačka kultura i popularna kultura fenomeni čiji se mehanizmi djelovanja međusobno isprepliću i nadopunjuju. Kako bi se uočila međudjelovanja navedenih pojavnosti, u ovom slučaju popularne kulture i dječje književnosti, potrebno je sagledati njihov širi kontekst. Preciznije, potrebno je sagledati društvene, kulturne, ideološke i druge promjene koje se zbivaju u postmodernizmu.

Sukladno tome, u narednom poglavlju bit će riječi o postmodernizmu. Najprije će se pokušati odrediti vremensko određenje početka postmodernizma, a zatim i njegova formativna obilježja, što je od važnosti za proučavanje popularne kulture jer su popularnokulturni elementi i oblici učestaliji upravo u kontekstu postmodernizma. Spomenuto se odražava u oblikovanju umjetničkih djela, kao i u implikacijama popularnokulturnih oblika unutar književnosti, pri čemu će se posebno razmotriti trivijalna književnost u kojoj

popularnokulturni oblici posebice dolaze do izražaja. Pritom je nezanemariva ideološka komponenta, stoga će se razmotriti odnos postmodernizma i postmodernističke umjetnosti i ideologija. Navedena razmatranja oslonit će se na teorijske i književnoteorijske studije autora poput Richarda Appignanesia i suradnika (2002), Christophera Butlera (2007), Aleksandra Flakera (1983), Linde Hutcheon (1988), Briana McHalea (1987), Krešimira Nemeca (2003), Dubravke Oraić Tolić (2005), Milivoja Solara (1995), itd.

U trećem poglavlju nastaviti će se razmatranje ideologijskih diskursa i njihovih odnosa s popularnokulturnim formama te odnosa popularne i potrošačke kulture što posjeduje ideološke implikacije. Analize će se pritom oslanjati na razmatranja Chrisa Hedgesa (2011), Hajrudina Hromadžića (2008), Gillesa Lipovetskyja (2008), Johna Storeyja (2009), Teuna van Dijka (2006), itd. Prije konkretnijeg bavljenja popularnom kulturom pristupit će se definiranju pojma popularnoga, ali i samog značenja pojma kulture. Pri definiranju popularnoga prihvatit će se mišljenje Stuarta Halla (2006) prema kojemu se popularnim obilježava ono što mnogi ljudi konzumiraju i pritom uživaju u konzumaciji toga, ali i mišljenje Raymonda Williamsa (1976) prema kojemu je popularno sve ono što pomaže u pridobivanju ljudi. Pojmu kulture pristupit će se pomoću teorijskih postavki Fikreta Bećirovića (2013), Terryja Eagletona (2014), Linde Juang i Davida Matsumotoa (2013), Danijela Labaša i Maje Mihovilović (2011), itd. Naposljetku će se pokušati uobličiti navedena razmatranja i ponudit će se formativna obilježja popularne kulture pri čemu će se posebno sagledati suvremeni roman u kontekstu popularne kulture. Navedeni dio rada oslonit će se na promišljanja Johna Fiskea (2001), Sanje Franov (2012), Stuarta Halla (2006), Johna Storeyja (2009), itd.

U četvrtom poglavlju definirat će se smjernice potrebne za odabir korpusa romana koji će se analizirati. Prilikom odabira smjernica u obzir će se uzeti dob očekivanih recipijenata dječje književnosti/romana kod čega će se prihvatiti mišljenje Stjepana Hranjeca (2006) te Vlade Andrilovića i Mire Čudina-Obradović (1994) prema kojima se granica djetinjstva produljuje do 15. godine života, razmotrit će se odnos dječje i adolescentske književnosti pomoću teorijskih razmatranja kakva nude Milan Crnković i Dubravka Težak (2002), Marijana Hameršak i Dubravka Zima (2015), Sanja Vrcić-Mataija (2011), i mnogi drugi, te će se pokušati odrediti vremenski početak suvremene dječje književnosti pri čemu će uporište biti Hranjecovo (2008) detektiranje promjene poetike u dječjoj književnosti čiju pojavnost zamjećuje početkom 70-ih godina 20. stoljeća. Također, obratit će se pažnja na podjednaku rodnu zastupljenost autora dječjih romana. Po određivanju smjernica, uslijedit će analize provedene na korpusu od 30 suvremenih hrvatskih dječjih romana među kojima su: *Upomoć*,

mama se smanjila (2003) Snježane Babić Višnjić, *Radoznala Šušu* (2013) Ljubice Balog, *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčiča, *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, *Čvrsto drži joy-stick!* (1994/2010) Josipa Cvenića, *Matilda i vještiji mačak* (2012) Ivanke Ferenčić Martinčić, *Ljubičasti planet* (1981/2011) Ante Gardaša, *Zaljubljen do ušiju* (1994/2012) Mire Gavrana, *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, *Smogovci* (1976/2012), *Smogovci u ratu* (1994/2007) i *Eko, Eko* (1979/2009) Hrvoja Hitreca, *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, *Zapisi odraslog limača* (1978/1995) Paje Kanižaja, *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara, *Ljubav ili smrt* (1987/1993) Ivana Kušana, *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić, *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića, *Afra* (2014) Anđe Marić, *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović, *Petlja* (1988/2005) Pavla Pavličića, *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995/2011) Sanje Pilić, *Dnevnik Pauline P.* (2000/2015) Sanje Polak, *Ključić oko vrata* (1987/2011) Nikole Pulića, *Debela* (2002/2009) Silvije Šesto Stipaničić i *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić¹. Dakle, romani potrebni za analizu morali su zadovoljiti kriterij suvremenosti i kriterij predodređenosti za određenu starost recipijenta. Također, kao smjernica u odabiru romana, izuzev podjednake rodne zastupljenosti autora, uzeta je zastupljenost romana iz svakog desetljeća od 1970. godine naovamo. S obzirom na cjelokupan korpus suvremenih dječjih romana, korpus od 30 proučavanih romana čini samo jedan segment koji omogućuje uvid u odnos suvremene dječje romaneskne produkcije i popularne kulture. Time se ujedno otvara mogućnost za daljnja proučavanja odnosa popularne kulture i dječje književnosti u nekim budućim istraživanjima.

Analizama će se obuhvatiti tematsko-motivska razina, razina romanesknih likova, jezično-stilska razina i razina romaneskne strukture. Cilj analitičkog razmatranja jest pokazati kakav je odnos popularne kulture i dječjih romana te načine na koje popularnokulturni elementi utječu na oblikovnost dječjih romana, ali i načine na koje dječja književnost utječe na oblikovanje produkata popularne kulture. Dakako, pritom će se uzeti u obzir da se i suvremena dječja književnost, kao i dominantniji oblici popularnokulturnih elemenata, javlja u kontekstu postmodernističke kulture i njezinih poetičkih praksi.

Dakle, odnos dječjih romana i popularne kulture je kompleksan. Otvarajući se prema popularnokulturnim elementima, dječja književnost utječe i na oblikovanje popularne kulture.

¹ U zagradama su navedene godine izvornih izdanja na mjestima gdje je bilo potrebno, kao i godine konzultiranih izdanja.

Primjerice, svjetonazor likova suvremenih dječjih romana oblikuju popularnokulturne potrošačke prakse koje književnost dodatno popularizira pridonoseći prihvaćanju potrošačke kulture unutar skupine svojih recipijenata, a time i ideologijskih momenata konzumerizma.

Kako popularna kultura nameće ženama određen izgled, koji je obično teško dostižan ili čak nerealan, spomenuto utječe na oblikovanje romanesknih likova, ali i komercijalnih popularnokulturnih proizvoda. Dobar primjer materijaliziranja nerealnog ženskog izgleda svakako je lutka *Barbie*. Kao što je spomenuto, književnost se također pozabavila ženskim idealima ljepote, no na kritički način, uvrštavajući u svoju lepezu likova i one likove koji nisu bliski popularnokulturnom idealu ljepote. Posljedično takvim pojavama unutar književnih svjetova, ali i šire, potiču se promišljanja koja se odupiru ukalupljivanju žena (i djevojčica), stoga se mijenjaju i popularnokulturni proizvodi. Primjerice, nova kolekcija spomenute lutke *Barbie* u 2016. godini poprima realističnije proporcije tijela, nesavršenog je tena (pjegice), kovrčave kose i više nije nužno pripadnica bjelačke rase, plavih očiju i kose.

Također, otvaranjem prema novim likovima drugačijeg izgleda, likovima konstruktima popularne kulture, kao što su, primjerice, roboti ili izvanzemaljci, dječja književnost pridonosi njihovoj sveopćoj rasprostranjenosti i pojavnosti njihovih verzija koje dobivaju unutar popularnokulturnih proizvoda kao što su igračke, odjevni predmeti, školski pribor, igre, i sl.

Nadalje, prihvaćanjem tema poput ekologije, horor tema, tabu tema koje se dotiču svakodnevnih pojava poput alkoholizma, narkomanije, nasilja, ekonomske nejednakosti, popularna kultura osigurava svoju atraktivnost jer spomenute teme ujedno predstavljaju i društvene aktualne probleme koji neprestano intrigiraju i zaokupljaju pažnju javnosti. Književnost poseže za navedenim temama iz istih razloga, no za razliku od popularne kulture koja u momentima veliča, primjerice, konzumente opojnih sredstava prikazujući ih popularnima u društvu, književnost im najčešće pristupa kritički ukazujući na posljedice konzumacije alkohola i droga te potiče svoje recipijente na promišljanja o navedenom. Posljedično tomu, javljaju se drugačiji popularnokulturni pristupi spomenutim temama. Primjerice, vezano uz problematiku ekologije, dok ju popularna kultura propagira pomoću slavnih osoba, književnost ukazuje na činjenicu da je očuvanje okoliša i životinjskih vrsta više od pomodnosti.

Evidentno je da prihvaćanjem različitih popularnokulturnih elemenata, dječja književnost ostvaruje bolji prijem kod svoje publike. Takva djela, dobro prihvaćena kod dječjih recipijenata, iznjedrila su nerijetko i svoje ekranizacije čime su dodatno oblikovala dio

popularne kulture namijenjene djeci. Ovdje je, primjerice, riječ o ekranizacijama Hitrecovih romana *Smogovci* (1976) i *Smogovci u ratu* (1994) te o Kušanovu romanu *Ljubav ili smrt* (1987) koji su ekranizirani u formi uspješnih serijala. Roman *Ljubav ili smrt* ostvario je i svoju filmsku adaptaciju.

Dakle, razvidno je da (dječja) književnost podjednako sudjeluje i u formiranju popularnokulturnih elemenata, oblika i proizvoda, kao što i popularna kultura ostvaruje svoj odjek u dječjoj književnosti.

Nadalje, nakon analitičkog dijela rada, uslijedit će zaključak rada u kojem će se sažeti dobiveni rezultati i čija svrha je doprinijeti boljem razumijevanju odnosa popularne kulture i dječjih romana, kao i razloga pojavnosti popularnokulturnih elemenata u dječjim romanima te njihova načina funkcioniranja unutar dječje književnosti.

Po zaključku, navest će konzultirana teorijska literatura te analizirana književna djela.

2. POSTMODERNISTIČKI KONTEKST SUVREMENE KULTURE

2.1. Formativna obilježja postmodernizma

2.1.1. Pokušaj definiranja pojma postmodernizma

Pobliže određivanje pojma postmodernizma nije nimalo jednostavno. Zbog širokog vremenskog raspona i područja u kojem se termin primjenjuje (kultura, umjetnost, politika, itd.) te kompleksnosti poetike postmodernizma, mnogobrojni intelektualci proveli su istraživanja kako bi barem donekle uspjeli predočiti što se pod spomenutim terminom podrazumijeva. Posljedično različitim intelektualnim gledištima i promišljanjima, ne postoji jednoznačna definicija postmodernizma. U post scriptumu romana *Ime ruže* (2000) Umberto Eco pojašnjava spomenutu pojavu ističući da se pojam postmodernog „primjenjuje kako kome padne na pamet“ (Eco, 2000: 545). Ovisno o autoru, pojmovi postmoderne i postmodernizma podjednako su zastupljeni u literaturi, uglavnom u sinonimskom značenju. Navedenu pojavu Hans-Peter Schwarz (1993) tumači na način da je pojam postmodernizam amerikanizirana verzija pojma postmoderne (usp. Schwarz, 1993: 206). Stoga, navedena misao prihvatit će se u radu kao nit vodilja pri pokušaju prikazivanja kontura pojma postmodernizma te će se kod svakog spomenutog autora primijeniti pojam kojeg isti upotrebljava.

Wolfgang Iser (1993) spominje nekoliko autora i njihova tumačenja pojma postmoderne. Navodi da je postmoderna za Rudolfa Pannwitza uzlet koji se javlja nakon moderne čije ostatke poput dekadencije i nihilizma tek treba prevladati, a za očinsku figuru postmoderne Pannwitz smatra Friedricha Nietzschea čijeg *nadčovjeka* uspoređuje s postmodernističkim čovjekom. Po Pannwitzovu mišljenju, postmodernistički čovjek također treba prevladati dekadenciju i nihilizam. Godine 1934. Federico de Oniz nudi značenje postmoderne u smislu prošlog razdoblja u književnosti tj. razdoblje između prvog i drugog modernizma. Nešto kasnije, 1947. godine, prilikom D. C. Somervellovog uređivanja djela Arnolda Toynbeea, *Studija o historiji*², postmoderno dobiva značenje suvremene faze zapadnoeuropske kulture. Dakle, Iser primjećuje da između upotreba pojma postmodernog ne postoji sadržajna veza već se najprije tiče cjelokupne kulture, pa literature, pa politike. Godine 1959. Irving Howe preuzima pojam postmodernog od Toynbeea, no ispunjava ga drugim značenjem (usp. Iser, 1993: 12).

² Naslov izvornika: *A Study of History* (1934-1961).

Welsch (1993) naglašava spornost pojma postmoderna pa nije rijetkost da se ne zna što se pod spomenutim pojmom podrazumijeva (usp. Welsch, 1993: 9). Mišljenja je da je postmoderna ponajprije izraz koji „služi za određenje naše suvremenosti i dogledne budućnosti i koji treba da naznači da nismo više u moderni nego da živimo u vremenu nakon nje [...]“ (Welsch, 1993: 9). Nadalje, naznačava spornost postmoderne s obzirom na njezin legitimitet podupirući tvrdnju nepostojanjem novih fenomena „koji bi opravdali upotrebu nekog novog termina“ i stoga ju naziva „starim vinom u novim mijehovima“ (Welsch, 1993: 9).

Kritičari se također ne mogu složiti u razmišljanjima koliko je postmodernizam nov. Neki ga drže revolucionarnim, neki da se razvio iz marginalnih aspekata modernizma. Ovisno o promatranju i onom što se traži u postmodernizmu, oba mišljenja su ispravna (usp. Lodge 1988: 271). Primjerice, Brian McHale (1987) vidi postmodernizam ne kao nešto što dolazi poslije moderne nego kao ono što je poslije modernizma. Naime, postmodernizam ne dolazi poslije sadašnjosti već poslije modernističkog pokreta i njegova poetika je reakcija protiv poetike modernizma. On se ne odnosi na djela koja još nisu napisana. Za McHalea postmodernizam izvire iz modernizma, ne slijedi nakon modernizma. Jednostavnije rečeno, postmodernizam je modernizam s novim izgledom. Također napominje da sam termin postmodernizam nema smisla jer ako se termin moderna odnosi na sadašnjost, tada postmodernizam može nositi samo značenje onoga što se odnosi na budućnost (usp. McHale, 1987: 5).

Nadalje, Welsch (1993) spornost termina postmoderne vidi i u području na kojem se primjenjuje. Naime, pojam se izvorno upotrebljavao u znanosti o književnosti nakon čega se širi na područje arhitekture, slikarstva, sociologije, filozofije, teologije, itd. (usp. Welsch, 1993: 9). Pri definiranju postmodernizma, Milivoj Solar (2001) se oslanja na izvornu upotrebu pojma unutar znanosti o književnosti prema čemu se postmodernizam shvaća kao nova stilska formacija nakon modernizma, prepoznatljiva po osebujnom pristupu književnom tekstu (usp. Solar, 2001: 3). No, također upozorava da „postmodernizam prije postaje nedorečeni, neodređeni i višeznačni naziv za književne fenomene koje je teško nekako svrstati, nego što postaje nazivom za pojam koji bi se mogao strogo odrediti“ (Solar 1995: 47).

Osvrćući se na razdoblje koje prethodi postmodernizmu, Dave Robinson (2001) zauzima stav da nitko ne zna što je modernizam, a kamoli postmodernizam. Prema tome,

nitko nije siguran ni kako bismo nadišli ili odbacili modernizam ili pak nešto razvili iz modernizma. On doživljava postmodernizam kao oznaku za stavove, vrijednosti i osjećaje spram života u kasnom 20. stoljeću i tvrdi da je (postmodernizam) skeptičan što je posljedica opsjednutosti jezikom i značenjem (usp. Robinson, 2001: 36). Takva razlikovanja forme i značenja u lingvističku i književnu praksu ušla su još sa švicarskim lingvistom Ferdinandom de Saussureom. Njegova promišljanja o jeziku pridonijela su pogledu na jezik kao na „sustav znakova koji generira značenje putem razlikovanja“ (Robinson, 2001: 36)³. Primjerice, i dekonstrukcija, kao teorijski pristup koji je u temelju postmodernističkog diskursa, „indirektno tvrdi da značenja nisu unaprijed data i nepromjenjiva“ (Belsey, 2003, prema Hakalović, 2010).

Robert Eaglestone (2001) također tumači postmodernizam kao konstelaciju ideja koje su često nejasne i neprecizne (usp. Eaglestone, 2001: 7-8) što podupire i definicija postmoderne Christophera Butlera (2007) kao kulturnog stanja u kojem se razvija stav sumnjičavosti koji može prijeći u paranoju (usp. Butler, 2007: 3). Linda Hutcheon (1988) također definira postmodernizam kao kulturnu inicijativu, kao kulturni fenomen. U poetiku postmodernizma svrstava pojmovne strukture koje istovremeno obuhvaćaju postmodernu kulturu i diskurse o njoj (usp. Hutcheon, 1988: ix). Kao glavni postmodernistički interes navodi njegov vlastiti bitak u procesima vlastite produkcije i recepcije (usp. Hutcheon, 1988: 22). Vladimir Biti (2000) smatra da je postmodernu moguće odrediti kao „istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam“, začet u književnoznanstvenim krugovima 60-ih godina, dok se u široj intelektualnoj javnosti etablira 70-ih godina (Biti, 2000: 396).

Suprotno spomenutim autorima, Andreas Huyssen (1999) ne pokušava definirati postmodernizam jer smatra da bi nas od takvog pristupa trebao čuvati sam pojam postmodernizma (usp. Huyssen, 1999: 207). Pojam postmodernizma smatra potpuno prikladnim kao naziv za promjenu senzibiliteta i kulturnu transformaciju zapadnih društava koja se odvija sporim tempom te za sve ono što se u neku ruku čini „modnim ludilom, reklamnim trikom i praznim spektaklom“ (Huyssen, 1999: 206).

³ Naime, *jezični znak* (*le signe linguistique*) spaja *pojam* (*terme*) i *akustičku sliku* (*l'image acoustique*) pri čemu „potonja nije materijalni zvuk [...] nego psihički otisak zvuka [...], ona je osjetilna“ (De Saussure, 2000: 122). De Saussure navodi da u svakodnevnoj uporabi *znak* označava *akustičku sliku* (npr. jednu riječ), no ističe da se pojedina riječ naziva *znakom* samo zato što on označava *pojam*. Stoga riječ *znak* zadržava za oznaku cjeline, a *pojam* i *akustičku sliku* zamjenjuje pojmovima *označenik* (*signifié*) i *označitelj* (*signifiant*). Veza između *označenika* i *označitelja* je proizvoljna, a budući da *znak* označava cjelinu koja sadrži jednog *označenika* i jednog *označitelja*, *jezični znak* također je proizvoljan (usp. De Saussure, 2000: 123-124).

Solar (1995) naglašava različite interpretacije postmodernizma kao književnog razdoblja, epohe, orijentacije ili tendencije, te neprikladnost samoga naziva postmodernizam jer mu kao određenje služi ono što je bilo i ono što će tek biti, a ne ono što je sada. Za određenje je, smatra Solar, svakako potrebna povijesna distanca, koja u ovom slučaju nedostaje, upravo iz razloga što je postmodernizam *sada* i gotovo da ga nije moguće odrediti iz perspektive povijesti književnosti. Ističe da se o književnosti u postmodernizmu može govoriti na sve načine jer sam pojam postmodernizam označava neki književni fenomen. Razlog tomu vidi u nemogućnosti klasifikacije postmodernističke književnosti radi već spomenutog nedostatka povijesne distance zbog čega još uvijek ne postoje 'kristalizirani' sudovi o književnim djelima. No, spomenuto se također može prihvatiti i kao razlikovna komponenta između modernizma i postmodernizma iz razloga što modernizam posjeduje određen broj reprezentativnih autora i djela. Također napominje da je u postmodernizmu istaknuta težnja približavanja književnih djela svakodnevnom govoru i životu kroz upotrebu postupaka trivijalne književnosti i ironičan odnos spram visoke književnosti kakva se preferirala u modernizmu. Upravo takvo osporavanje svake hijerarhije književnosti onemogućuje kanonizaciju iste jer ne postoji ni tekstualna ni funkcionalna razlika između visoke i niske književnosti. Inovacije su ustupile mjesto ponavljanju, odsutno je konačno tumačenje djela, prisutni su bezrazložni prekidi pripovijedanja, razorene su kategorije zbilje i smisla te isprepletene perspektive priče i zbilje (usp. Solar, 1995: 24-33).

Richard Appignanesi, Chris Garratt, Patrick Curry i Ziauddin Sardar, autori knjige *Postmodernizam za početnike*⁴, također naglašavaju problematiku naziva postmodernizma. Slažu se da se on određuje pomoću nečega što više nije (moderna), ali postavljaju pitanje u kojem smislu dolazi prefiks *post*: je li to rezultat, posljedica, naplavina, razvoj, negacija ili odbacivanje modernizma. Zaključuju kako se mješavina nekoliko ili svih tih značenja pripisivala postmoderni, a da je u postmodernizmu sadržana zbrka značenja dviju zagonetki: „Opire se i zamagljuje smisao modernizma, implicira potpuno poznavanje moderne koju je pregazilo novo doba (new age)“ (Appignanesi et al., 2002: 4). Tvrdnju podupiru dokazima da u svakom dobu dolazi do promjena u načinima viđenja, mišljenja i proizvodnje (usp. Appignanesi et al., 2002: 4).

⁴ Izvorni naziv knjige je *Introducing postmodernism* (1985), a izdanja nakon 1995. godine prihvatila su naslov *Postmodernism for beginners*.

Zaključno, Jochen Köhler (1993) poima da suvremenici o postmoderni ne moraju imati ikakvo mišljenje ili mogu o njoj misliti mnogo ako ju doživljavaju kao lice nove epohe (usp. Köhler, 1993: 33). Pritom elaborira:

Postmoderna se svakako može izvesti iz uzastopnih inovacijskih kriza kasnog kapitalizam, iz površnog i neprincipijelnog pluralizma, iz izigrane regresije suvremene arhitekture i literature ili iz pokajničkog povrata duha vremena mitu. (Köhler, 1993: 33)

Dakle, evidentno je da se pojam postmodernizma ne može definirati unutar čvrstih kontura već se pribjegava njegovom definiranju kroz opise ili nabrojanje njegovih obilježja pri čemu se javlja problematika mnogobrojnosti istih te je činjenica da neka od njih nisu isključivo obilježja postmodernizma. Idući problem javlja se i kod pokušaja vremenskog određivanja početka postmodernizma o čemu će u nastavku biti riječ.

2.1.2. Vremensko određenje početka postmodernizma

Vremensko određenje postmodernizma također je sporno mjesto. Rasprava o tome počela je u Americi te se odnosila na fenomene 50-ih godina 20. stoljeća. Po zahvaćanju Europe postmodernističkim tendencijama, determiniranje pojma postmoderne smješteno je u 70-te godine 20. stoljeća, dok se istovremeno u Americi, od 1985. godine nadalje, moglo čitati u *New Yorkeru* o kraju postmodernizma i početku post-postmodernizma (usp. Welsch, 1993: 10).

Iako se davno prije javlja izraz postmoderna (već 1917. godine u knjizi Pannwitz *Kriza europske kulture*⁵ u obliku pridjeva *postmoderno*), sam izraz je oživljen 1959. godine (usp. Welsch, 1993: 11). Primjerice, 1959. godine izlazi djelo američkog sociologa Charlesa Wrighta Millsa *Sociološka imaginacija*⁶ u kojoj je upotrijebio frazu 'post-moderni period' (usp. Denzin, 1991: 53), američki kritičar Irving Howe piše esej pod nazivom *Masovno društvo i post-modernistička fikcija*⁷ (usp. Alsen, 1996: 25), Miško Šuvaković (2005) navodi da se po mišljenju Heinricha Klotza ključni prekid s modernom u arhitekturi dogodio gradnjom kuće Vanne Venturi gdje su radovi na izgradnji započeli 1959. godine koje je izvodio Robert Venturi (usp. Šuvaković, 2005: 71), itd. Dakle, može se reći da je izraz oživljen teorijski, ali i praktično. S druge strane, po mišljenju Toynbeea, postmoderna se

⁵ Naslov izvornika: *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917).

⁶ Naslov izvornika: *The Sociological Imagination* (1959).

⁷ Naslov izvornika: *Mass Society and Post-Modern fiction* (1959).

javlja već 1875. godine (usp. Welsch, 1993: 10) kao novi historijski ciklus nakon propasti zapadnjačke dominacije i individualizma, kapitalizma, kršćanstva te po rastućem utjecaju nezapadnjačkih kultura (usp. Slattey, 2013), a Eco u post scriptumu romana *Ime ruže* (2000) izražava zabrinutost da će pojam postmoderne zahvatiti i Homerovo vrijeme jer se „neprestano pokušava pomaknuti unatrag“ (Eco, 2000: 545).

Andreas Huyssen i Klaus R. Scherpe iznose svoj stav o postmoderni za koju kažu da posjeduje historijsku dimenziju vezanu za američke proteste 60-ih prošloga stoljeća, usprkos tome što je postmoderna nerijetko prikazana kao eklekticistička umjetnost. Oni vide u njoj nešto više od onoga što je konjunktorno tj. posljedica povoljnih događaja (usp. Heinrichs, 1993: 65). Butler (2007), opredjeljujući se za termin postmodernizam, također, kroz fokusiranje na postmodernističke ideje, indirektno smješta razdoblje postmodernizma od sredine 60-ih godina prošloga stoljeća do danas. Konstatira da postmodernizam traje koliko i razvijeni modernizam prijeratnog razdoblja posljedično čemu se javljaju dvije struje kritike od koji jedna doživljava postmodernizam kao posljednji dah modernizma, a druga ga doživljava kao politički naprednu zamjenu za modernizam (usp. Butler, 2007: 12-13).

Pojam postmodernizam u kritici su po prvi put upotrijebili književni kritičari Leslie Fiedler i Ihab Hassan 60-ih godina, a početkom 70-ih primjena pojma proširila se s književnosti na arhitekturu i umjetnost općenito (slikarstvo, glazbu, kazalište, ples i film). U arhitekturi i drugim vizualnim umjetnostima raskid postmodernizma i modernizma bio je vidljiv, no u književnosti je bilo teže odredljivo ono što je postmoderno (usp. Huyssen, 1999: 208) jer po mišljenju Rolanda Barthesa (1974) tekst nema utvrdljivo značenje i ne može se podrediti samo jednoj interpretaciji (usp. Barthes, 1974: 5). Krajem 70-ih postmodernizam se uz posredovanje Amerike proširio na Europu, osobito kroz Pariz i Frankfurt. U Francuskoj su ga prigrlili Julia Kristeva i Jean-Francois Lyotard, a u Njemačkoj Jürgen Habermas (usp. Huyssen, 1999: 208). 80-ih godina konstelacija modernizam-postmodernizam u umjetnosti i društvenoj teoriji bila je najprijeponije područje jer se radilo, kako Huyssen (1999) eksplicira, „o nečem ozbiljnijem od postojanja ili nepostojanja novoga umjetničkog stila ili 'ispravnoga' teorijskog usmjerenja“ (Huyssen, 1999: 208).

Po mišljenju Dubravke Oraić Tolić (2005), postmoderna filozofija 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća najavila je kraj moderne kulture (usp. Oraić Tolić, 2005: 13) pa tako razlikuje postmodernu I. i postmodernu II. Postmoderna I. trajala je između 1968. godine i 1989. godine (pad Berlinskog zida). Za razliku od zaigrane i lake posmoderne I., postmoderna II. je

teška i simulakralna, politička. Naziva se još i globalna kultura ili virtualno doba, a nastupila je nakon 90-ih godina 20. stoljeća. To je doba medijskih spektakla (usp. Oraić Tolić, 2005: 43).

Kao što je uočljivo, nema suglasnosti o vremenskom određenju postmodernizma u književnopovijesnim i teorijskim raspravama. Kompromis predložen od strane pojedinih autora pronalazi se u razlikovanju kasne moderne koja se omeđuje od 50-ih godina do 1968. godine i postmodernizma od 70-ih na dalje. Za razmatranje hrvatske književnosti navedeni prijedlog je prihvatljiv. Kulturni koncept obilježen esteticizmom i ekskluzivizmom mijenja se s društveno povijesnim promjenama (Hrvatsko proljeće 1971. godine) (usp. Nemec, 2003b: 243-244). Krešimir Nemec (2003b) napominje da je u „suvremenim periodizacijama naziv 'postmodernizam' već [...] prihvaćen kao oznaka književnih procesa od 1971. naovamo“ (Nemec, 2003b: 244). Društvene i političke promjene utječu na zbivanja u književnosti. MASPOK (Masovni pokret) iz 1971. godine uzima se kao prijelomna točka. Tom godinom označava se politički, društveni i kulturni 'rez' (usp. Nemec, 2003b: 257-258).

2.1.3. Obilježja postmodernizma

Filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche opisivao je sebe kao posthumnog filozofa zbog svoje skeptičnosti jer je smatrao da će ga više cijeniti ljudi u budućnosti nego njegovi suvremenici. Iz tog razloga Robinson (2001) postavlja pitanje nije li on prvi veliki postmodernist (usp. Robinson, 2001: 8). Primjerice, Butler (2007) tvrdi da je skepsa prema velikim naracijama privlačna dijelu postmodernista radi čega je upravo skepsa glavni postmodernistički stav te da taj stav omogućuje intelektualcima da budu na strani marginaliziranih i podčinjenih, tj. na strani onih koji nisu dio velikih naracija čime se najavljuje doba pluralizma (usp. Butler, 2007: 16-18). I sam Nietzsche je bio skeptik pun sumnje naglašavajući da ljudi općenito drže da posjeduju znanje, dok uistinu nije tako. Tvrdio je da nema znanja i da je istina nedostižna (usp. Robinson, 2001: 15). Kasnije je i Lyotard (2005)⁸ ustvrdio da je postmoderno znanje raspršeno. Promijenile su se funkcije znanja (istraživanje i prijenos spoznaja), znanje više nije samo sebi svrha (usp. Lyotard, 2005: 3-4). Promatra se kao „jedinstveni oblik u subjektu kojeg čine različite vrste kompetencija“ i u njemu se miješaju ideje o znati-kako, umijeća življenja, slušanja, itd. (Lyotard, 2005: 27). Te

⁸ Naslov izvornika: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979).

ideje temelje se u igrama poput igri propitivanja, istraživanja, stvaranja, podučavanja, jezičnih igara, narativnih igara itd. (usp. Lyotard, 2005: 33-40). Znanje i istina bili su za Nietzschea izmišljeni pojmovi koji ne mogu biti objektivni jer su uvijek u službi ljudskih interesa (usp. Robinson, 2001: 18). Spomenuto ističe i Lyotard napominjući da će znanje postati bitan element u utrci za moć jer je već sada neophodno za proizvodnju, posebice u okviru informatizacije (usp. Lyotard, 2005: 5). U djelu *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*⁹ (1873), Nietzsche ukazuje i na metaforičnost jezika jer jezik nije doslovan i ne odgovara 'stvarnom' svijetu. Na njegova gledišta oslonit će se shvaćanja mnogih filozofa 20. stoljeća, npr. poput Jacquesa Derride (usp. Robinson, 2001: 19).

Djelomično potaknuti spomenutim razmišljanjima, postmodernisti naposljetku zaključuju da univerzalna istina ne postoji već je sve relativno (usp. Butler, 2007: 19). Igra je upravo ono što strukturu čini strukturom jer se, kako to vidi Jochen Köhler (1993), sustav ne sastoji od čvrstih elemenata već se s njima igra (usp. Köhler, 1993: 43). Upravo je za relativizam vezana dekonstrukcija (usp. Butler, 2007: 19). Dakle, Derrida (2004)¹⁰ pojašnjava da bi dekonstrukciju trebalo shvatiti u smislu „istraživanja sedimentiranih struktura koje oblikuju diskurzivni sklop“ (Derrida, 2004: 52), a ne u smislu poništenja nečega. Kako bi pojasnio što za njega znači pojam dekonstrukcije krenuo je u rekontekstualizaciju pojma. S obzirom da je njegova uporaba pojma započela u vrijeme nadmoćnosti strukturalizma, dekonstrukcija je morala zauzeti poziciju spram istoga. Također, u lingvistici je u tom trenutku bio dominantan iskaz da je sve jezik. Stoga je u 60-im godinama 20. stoljeća konstituirao dekonstrukciju na način da ju je razgraničio od strukturalizma i svega onoga što podrazumijeva autoritet lingvistike, jezika i logocentrizma (usp. Derrida, 2004: 52). Govoreći o povijesti i metafizici, razlikuje pojam 'zatvorenosti' i pojam 'kraja', stoga smatra da postoji jedna povijest i „lomovi u njoj metafizici“ (Derrida, 2004: 52). Dekonstrukciju smješta između zatvorenosti i kraja, u prostor ponovljenog utvrđivanja filozofskog „kroz otvaranje same upitnosti nad samom filozofijom“ pa naglašava da dekonstrukcija nije i ne može biti nikakva disciplina iako ju nerijetko predstavljaju kao metodu s pravilima i procedurama koje se mogu usvojiti (Derrida, 2004: 52). Derrida predstavlja dekonstrukciju kao misao porijekla i kao pitanje koje dominira nad poviješću filozofije – *Što je ... ?* (usp. Derrida, 2004: 52). Na kraju zaključuje da je dekonstrukcija „upitanost nad svim što je nešto više od upitnosti“ (Derrida, 2004: 52).

⁹ Naslov izvornika: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873).

¹⁰ Dotični odgovor na pitanje o dekonstrukciji Derrida je dao usmeno 1992. godine i dio s odgovorom objavljen je izvorno u časopisu *Le Monde* 12. listopada 2004. godine pod naslovom *Qu'est-ce que la déconstruction?*.

„Za dekonstrukcioniste odnos jezika spram stvarnosti nije dat, čak nije ni pouzdan, jer svi jezički sistemi predstavljaju u biti nepouzdanu kulturnu konstruktu“ (Butler, 2007: 19). Naime, lingvistički sustav ne stoji prema vanjskoj stvarnosti u odnosu kojeg očekujemo već svaki termin unutar sustava aludira ili ovisi o postojanju drugog (odsutnog) termina. Otkrivanje skrivene međuovisnosti termina zapravo dekonstruira te termine (usp. Butler, 2007: 21-22). Pozivajući se na saussureovsko gledište koje tumači značenje kao „proizvod jezičnog sustava“, Jonathan Culler (1991) navodi da „protumačiti značenje znači pokazati odnose oprečnosti i mogućnosti kombiniranja koji tvore jezik“ što smatra kao bitan postupak u odnosu na raščlambu procesa označavanja, no ističe dvije zamjerke glede spomenute teorije (Culler, 1991: 94). Prva je što takva teorija ne izmiče logocentrizmu prema čemu se određena značenja smatraju datostima, a druga je što teorija koja izvodi značenje iz jezične strukture nije u mogućnosti objasniti značenje u cijelosti zbog činjenice što se svijest govornika postavlja kao izvor značenja, a rabeći isti jezični izraz, govornik u različitim situacijama misli na različite stvari (usp. Culler, 1991: 94-95).

Dekonstrukcija se pokazala kao revolucionarna značajka postmodernizma podrivajući nepovjerenje u logička, etička i politička opća mjesta. Relativizam nam s druge strane omogućava uvid da svijet, društveni sustavi i ljudski identiteti nipošto nisu datosti koje jamči jezik, već ih konstruirano u jeziku. Dekonstrukcija na taj način razbija organizaciju teksta ili osporava njegovo značenje iz razloga što je prisutnost ovisnosti jednog koncepta o drugom konceptu naprosto neograničena. Dakle, analizira li se pobliže ono što pretendira na doslovnost, može se pokazati da je metaforično. Tekstovi su oblik retoričke igre koju je moguće dekonstruirati bez obzira koliko teže priopćiti istinu. Zbog toga dekonstrukcija ne priznaje realizam što je obilježje cijelog postmodernizma (usp. Butler, 2007: 23-29).

Dok se iz Lyotardovih primjedbi može iščitati njegov stav o postmoderni kao metanarativu koji se javlja poslije metanarativa, Kwame Anthony Appiah (1992) sugerira da se tekstovi opiru „vodama prepunim morskih pasa koje okružuju semantički otok postmoderne“ (Appiah, 1992, prema Petković, 2003: 17). Dakle, semantika postmoderne vezana je uz sematiku moderne jer se o tekstovima postmoderne ne može govoriti bez osvrtnja na poetiku moderne iz razloga što postmoderna još uvijek traje i spomenuto pomaže u kristalizaciji poetičke postmodernističke dominante (usp. Slabinac, 2007: 32). Podržavajući relativizam, dekonstrukcija nije potaknula postmoderniste da svoje teze potvrđuju iskustvom ili ih provjeravaju (usp. Butler, 2007: 30). Jane Flax (1999) napominje da su svi „postmoderni diskursi dekonstruktivistički jer nas žele distancirati od vjerovanja o istini, znanju, moći,

sebstvu i jeziku koja automatski prihvaćamo kao legitimaciju suvremene zapadne kulture“ (Flax, 1999: 40). Nietzsche je također svojevremeno smatrao i da se urušavaju sve 'velike priče' njegovog vremena, osporavao je postojanje subjekta koji bi mislio na jeziku s čvrstim značenjem, itd. Zbog takvih razmišljanja, nerijetko se naziva ocem postmodernističkih vjerovanja. Njegove stavove podupiru i Derrida, Foucault i Lyotard (usp. Robinson, 2001: 35).

Dakle, u postmodernizmu pobijaju se sve totalizirajuće vizije pa je pluralizam izraziti postmodernistički fenomen (usp. Hutcheon, 1988: 51-54). Osim kulturalne demokratizacije razlika između 'visoke' i 'niske' književnosti, javlja se i želja za zatvaranjem praznine između prošlosti i sadašnjosti što se postiže intertekstualnošću, tako da se romani gotovo uvijek odnose na druge tekstove (usp. Hutcheon, 1988: 118-119). Fikcija se tretira jednakovrijedno zbilji, tekstove odlikuje pluralnost, raspršenost i različitost. Postmodernistička produkcija i recepcija nanovo kontekstualizira navedene procese i tekstove unutar komunikacijske situacije u koju su uključeni socijalni, povijesni i estetski konteksti. Time nadilazi samorefleksivnost i smješta diskurs u širi kontekst (usp. Hutcheon, 1988: 40-41). Njegova kontradiktornost iskazana je u istovremenom korištenju i zlouporabi te uvođenju pa destabiliziranju konvencija u umjetničkim formama na parodičan način (usp. Hutcheon, 1988: 23).

Moglo bi se reći, što se tiče obilježja postmodernizma, da su ovo tek naznake obilježja svojstvenih postmodernizmu. Ovdje nikako nije intencija nabrojanje svih obilježja zbog njihove mnogobrojnosti i nemogućnosti istog te iz razloga što će se u narednim poglavljima mnoga obilježja detaljnije prikazati kroz interakciju postmodernizma s ideologijom, historijom, popularnom kulturom i umjetnošću. Spomenuta obilježja mogu se protumačiti tek kao uvod u centralnu problematiku ovoga rada.

2.2. Uloga prošlosti i ideologije u okviru postmodernizma

Promjene u intelektualnoj klimi potaknule su razlike između moderne i postmoderne. U 70-im godinama 20. stoljeća razvijaju se nova iskustva u umjetnosti te nove filozofske i političke mogućnosti interpretacija. Filozofska misao kreće ka skeptičnim i antihumanističkim stavovima, umjetnici su se okrenuli antinarativnim postupcima, intelektualno djelovanje više

se cijeni od umjetničkog, tj. postmodernističke doktrine pronašle su svoja uporišta u filozofiji, politici i sociologiji (usp. Butler, 2007: 3-8).

Razdoblje postmoderne prema nekima je razdoblje novih tehnologija/ideologija¹¹, dok je neki vide kao ekološku alternativu odvojenu od dominacije tehnokracije¹². Također, jedni čeznu za integracijom društva dok drugi čeznu za pluralizmom pod parolom postmoderne (usp. Welsch, 1993: 10). Daniel Bell koji u knjizi *Dolazak postindustrijskog društva*¹³ (1973) obrazlaže da se inoviranje i reorganiziranje unutar postindustrijskog društva može upotrijebiti svrhovito ili ga je moguće zloupotrijebiti. Problem vidi u nepredodređenosti primjene inovacija jer tehnika proizvodi mnoštvo mogućnosti umjesto jednoznačnih rješenja (usp. Bell, 1973, prema Raulet, 1993: 135). Gerard Raulet (1993) zaključuje da:

uspjeh novih tehnologija i socijalne promjene što ih tehnologije mogu izazvati ovise o kompatibilnosti ili inkompatibilnosti raznih tehnika, te o njihovim primjenama, spojevima i daljnjem razvoju. No, one ponajprije ovise o 'socijalnim očekivanjima' i potrebama koje se i same razvijaju pod njihovim utjecajem. (Raulet, 1993: 135)

Stoga, i tehnika djeluje kao ideologijski veo (usp. Raulet, 1993: 136). Spomenuto se najzornije iskazuje npr. kroz odnos roditelja i djece. Pokušavajući nadomjestiti neposredan kontakt, roditelji ugađaju djeci kupujući im televizore, računala i mobitele čime povećavaju mogućnosti utjecaja medijskih poruka koje manipuliraju djecom određujući što im treba i ne treba biti od važnosti u životu. U skladu s ideologijom konzumerizma, medijske poruke nerijetko naglašavaju važnost posjedovanja stvari u korist industrija koje ostvaruju zaradu na medijski indoktriniranoj djeci (usp. Miliša, Nikolić, 2013: 294).

S porastom procesa modernizacije rastu i nastojanja da se prikaže ono što je prošlo jer je danas količina inovacija znatnija no ikad prije, kao i proces zastarijevanja tj. sve je manja jedinica vremena koja dijeli nešto novo od starog kojemu prijeti zaborav. U porastu je i broj historičara koji znaju svoje pisane radove prilagoditi i obrazovanim laicima (usp. Lübbe, 1993: 120-123). Historiografija se našla u istom položaju kao i književnost čijom se

¹¹ Primjerice, prema Thomasu J. Walkeru (1996), Krunoslavu Nikodemu (2004), Žarku Paiću (2005), Johnu Schwarzmantelu (2005), Jeanu Baudrillardu (2013), Dominicu Strinatiju, Arthuru Krokeru i Mariluise Kroker (usp. Brstilo, 2009), itd.

¹² U postmodernom vremenu bilježi se porast interesa za očuvanje okoliša. Što se tiče Hrvatske, 9. travnja 1969. godine osnovano je *Hrvatsko ekološko društvo* čija je osnovna djelatnost popularizacija ekološke znanosti i te zaštite prirode i okoliša (usp. Hrvatsko ekološko društvo, 2014). O pokretu odgoja i obrazovanja vezanog za očuvanje okoliša te o razmatranjima načina očuvanja prirode govore i Dunja Anđić, Ivan Cifrić, Zdenko Zeman, Siv Sellin, Alvin Toffler, itd. (usp. Anđić, 2008).

¹³ Naslov izvornika: *The Coming of Post-industrial Society* (1973).

popularizacijom širi broj čitatelja, kako književnih tako i historiografskih djela. U postmoderni, povijest i ideologija podjednako su neizbježne (usp. Hutcheon, 1988: 213). Butler (2007) spomenuto pojašnjava:

Sam pojam 'postmodernistički' skreće pažnju na vezu određenog historijskog perioda i ideoloških implikacija. Tvrdnja sadržana u nekom umjetničkom djelu ili društvenoj praksi, te stav nekih autora da su tipični predstavnici postmodernističke doktrine [...], zavisiće, dakle, od veoma različitih kriterija koji su bili dominantni u svijesti većine komentatora postmodernizma [...]. (Butler, 2007: 11-12)

Dakle, povijest i kultura su tekstovi koji se mogu beskrajno iščitavati pri čemu je svako iščitavanje nestabilno (usp. Bordo, 1999: 126).

Eagleton (2001) pritom razlikuje dva termina: prošlost i povijest. Pod prošlošću podrazumijeva referiranje na događaje koji su prošli, a na koje još uvijek postoji jako pamćenje, dok pod terminom povijesti podrazumijeva priče o prošlosti, tip ili žanr priče o prošlosti. Uzrok tomu vidi u nemogućnosti autentičnog oživljavanja iste jer znanje o prošlosti nije jednoznačno (usp. Eagleton, 2001: 28). Nerijetko se postmodernizam kritizira jer odaje dojam neetičnosti spram povijesti, no Eagleton uviđa da postmodernistička pitanja potiču raspravu o procesima tvorenja povijesti i o prirodi historijskog posla¹⁴ (usp. Eagleton, 2001: 50). Čak je i Richard Evans, koji nije preveliki poklonik postmodernizma, ustvrdio da „je ispravno i dobro što su postmoderne teorije i kritike prisilile historičare da ponovo promisle o kategorijama i pretpostavkama s kojima rade i da opravdaju način na koji usmjeravaju svoju disciplinu“ (Evans, 1997, prema Eagleton, 2001: 51). Deborah Lipstadt (1993) također se vrlo rječitost osvrće na postmodernističke ideje ukazujući i na njihove nedostatke:

Klima koju ovaj tip ideja stvara nije manje važna od specifične istine koju napada. [...] Radi se o klimi koja potiče dekonstrukcijsku povijest na najgori mogući način. Nijedna činjenica, nikakav događaj i nijedan aspekt povijesti nema nikakvo čvrsto značenje ili sadržaj. Svaka se istina može ponovo ispričati. Svaka se činjenica može izvrnuti. Ne postoji nikakva konačna povijesna zbilja. (Lipstadt, 1993: 24)

Drugim riječima, prošlost se modificira i pridodaju joj se druga značenja s obzirom na današnja poimanja svijeta, iako ni suvremena djela ne pokušavaju izbjeći svoj povijesni, društveni i ideološki kontekst (usp. Hutcheon, 1988: 24-25).

Pojavnošću novih potreba i interesa u postmodernističkoj kulturi, tehnološke inovacije zauzele su bitno mjesto u sociološkim promjenama zbog čega im se nerijetko dodjeljuje

¹⁴ Prema *Rječniku stranih riječi* (2002) Šime Anića, Želimira Domovića i Nikole Klaića, jedno od značenja riječi *historija* je „povijest, znanost koja istražuje i proučava prošlost“ (Anić et al., 2002: 559) stoga se upravo proučavanje i istraživanje prošlosti podrazumijeva pod frazom *historijski posao*.

ideološki status kao stvaratelja/prenositelja novih ideologija (npr. popularnokulturnih elemenata). Navedeno također pokazuje da ni jedan historijski period nije pošteđen ideoloških implikacija. Uz spomenuto, s modernizacijom se javlja i problem brzog zastarijevanja te potrebe za očuvanjem onoga što je prošlo. Stoga i historičari, što je uvjetovano dobrom prihvaćenošću popularnokulturnih elemenata, nastoje u svojim radovima biti razumljivi i laicima tj. usklađuju ih s današnjim poimanjima svijeta. To, dakako, ne znači da u svojim djelima izbjegavaju ideološke implikacije.

2.2.1. Ispreplitanje postmodernističke umjetnosti s ideologijom i historiografijom

Sadašnja umjetnost neizostavno je povezana s prošlom umjetnosti, kao i prisutna kultura s prošlom. Promišljanje o povijesti u postmoderni je ironično i kritičko, no svakako vrijedno pažnje kako bi se dobio uvid u ono što je bilo vrijedno u prošlim iskustvima. U skladu s tim, jedan od najčešćih žanrova jest metafikcija (usp. Hutcheon, 1988: 39-40). Intencija koja se javlja kod autora postmoderne jest propitivanje odnosa između znanja i povijesnog, društvenog, ideološkog konteksta. Iz postmodernističkog pisanja o povijesti i književnosti saznajemo da su i povijest i književnost diskursi kojima se označava smisao pomoću kojeg gradimo smisao povijesti (usp. Hutcheon, 1988: 86, 89). Hutcheon (1988) navodi da se javljaju dva pokreta: u jednom postmoderna uvodi povijesni kontekst kao odredljiv i značajan, a u drugom samim time problematizira povijesno znanje. Zbog toga je naše povjerenje u empirizam poljuljano bilo da se radi o povijesnom ili književnom pisanju (usp. Hutcheon, 1988: 89, 106). Umjetnost i teorija postmoderne priznaju i svoje ideološko pozicioniranje (usp. Hutcheon, 1988: 179). Ideologija originalnosti doživljava kolaps, a teorija osporava univerzalnost na svim područjima, kako u umjetnosti tako i u povijesti umjetnosti, psihoanalizi, sociologiji, itd. Pitanja univerzalnosti vezana su uz koncept subjektivnosti, a kopije, intertekstovi i parodije na osobit način doveli su u pitanje pojam originalnosti. Što se tiče ideologije, mogli bismo reći da je u postmoderni sve ideološko¹⁵. Posljedica toga je nestanak apsolutnih i totalizirajućih koncepata te prevlast pluralizama (usp. Hutcheon, 1988: 48-200).

¹⁵ Hutcheoninu tvrdnju podupire i konstatacija Anđelka Milardovića (2009) koji pojašnjava da dolazi do relativizacije ideologija u postmodernističkoj kulturi zbog čega neprestano nastaju nove ideologije (usp. Milardović, 2009: 33-34).

Postmodernističko stanje svakako karakterizira promišljanje o promjenama i katastrofama. Javljaju se radikalna politička propitivanja, pobijaju se ahistoričke vizije, umjetnost briše granice između 'visokog' i 'niskog', itd. Osobito mnogo pitanja o interakciji historiografije i književnosti otvaraju postmodernistički romani. Ta pitanja vezana su za identitet, subjektivnost, intertekstualnost i ideološke implikacije u vezi s prošlošću. Ono što možemo iščitati iz postmoderne svakako je prisutnost različitih poredaka i sustava kojima se postmoderna bavi (usp. Hutcheon, 1988: 43-117).

Eaglestone (2001) uspoređuje historiju s računalom koje se koristi u različite svrhe ne razmišljajući o programima koji podržavaju određene aplikacije. No, kod kvara računala potrebno je zaviriti dublje i upoznati se s detaljima programske podrške. Isti postupak radi se i u historiji kada se javi potreba da se objašnjeno ponovno istraži što je jedna od mogućnosti koju nudi postmodernizam (usp. Eaglestone, 2001: 24). Stoga, iznenađenja u postmoderni nikad nije nedostajalo, čak ni kad se smatralo da se više nema što reći. Primjerice, u historiografiji ponovo se javlja predmoderna enciklopedistika¹⁶. Linearnu književnu povijest zamijenila je enciklopedijska povijest po natuknicama zbog načina na koji se vrijeme zamišlja kao preslika internetske mreže (usp. Oraić Tolić, 2005: 35).

Nadalje, 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća većina umjetnika bila je upoznata s temom odnosa diskursa i moći. Posljedica spomenutog je razmišljanje da se pojedine poruke umjetničkih djela uklapaju ili ne uklapaju u institucije što je rezultiralo kritičkim stavom prema kojem je umjetnost ovisna o muzejima i galerijama koji legitimiraju djela kroz diskurs kustosa i kritičara. Kreativci su kroz medije potaknuti da stvaraju umjetnost koja je, uvjetno rečeno, politički korektna (usp. Butler, 2007: 93-94). Postmodernistička umjetnička djela nerijetko imaju političku dimenziju stoga Butler (2007) doživljava postmodernističke umjetnike, intelektualce, kritičare, filozofe i teoretičare kao članove političke partije među kojima ima nesuglasica. Smatra da je ta partija internacionalistička i progresivna te da je prigrlila stav o prisutnosti političke potke u svemu – od slikarstva do međuljudskih odnosa (usp. Butler, 2007: 2).

¹⁶ U *Pravilniku o znanstvenim i umjetničkim područjima, poljima i granama* (2008) enciklopedistika je navedena kao grana informacijskih znanosti unutar područja društvenih znanosti (usp. Narodne Novine, br. 78/2008). Oraić Tolić (2005) definira predmodernu enciklopedistiku kao „mrežolik mehanički sustav“, a njezino ponovno pojavljivanje u postmoderni vidi kao posljedicu promjene koncepta vremena koje se ne zamišlja kao prosvjetiteljski napredak već kao mrežoliko vrijeme bez vizije unutar kojeg se književne povijesti beskrajno umnažaju bez svrhovita razvoja (Oraić Tolić, 2005: 35).

Spomenuto stanje utječe, prema mišljenju postmodernista, na sve nas što se osobito ogleda kroz djelovanje elektronskih medija. Sumnjičavost, ponekad i paranoja, postmodernista uzrokovana je velikom dostupnošću informacija između kojih kruže i informacije kojima ne treba vjerovati „jer one više predstavljaju manipulativno sredstvo za stvaranje lažnog imidža vlastodržaca nego sredstvo za unapređenje znanja“ (Butler, 2007: 3). Danijel Labaš i Maja Mihovilović (2011) naglašavaju davanje prednosti suvremenim popularnokulturnim oblicima nad oblicima visoke kulture što je povezano s medijskim društvom i informacijama koje kruže unutar društva. Naime, medijsko društvo, osobito zapadno medijsko društvo, stvara popularne oblike iz vlastitih interesa i potreba pa je ujedno i proizvođač i potrošač istih. Radi zadovoljavanja vlastitih interesa (ideoloških ili kapitalističkih), moćnici se služe masovnim medijima kroz koje distribuiraju kulturne proizvode pomoću kojih manipuliraju pasivnom masovnom publikom (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 95-98). Na spomenuto se nadovezuje i Marcel Danesi (2002) koji ističe da iz navedenih razloga Barthes naziva popularnu kulturu „tvornicom distrakcije“ (*l'industrie du divertissement*) (Danesi, 2002: 206).

Političke mogućnosti interpretiranja umjetnosti, tj. ideološko pozicioniranje umjetnosti nerijetko se povezuje s metanaracijama¹⁷. Butler (2007) konstatira da je Lyotardova tvrdnja o propasti metanaracija krajem 20. stoljeća neuvjerljiva. Razlog tome vidi u nedovoljnoj informiranosti postmodernista o zbivanjima u znanosti i religiji objašnjavajući kako i danas postoje oni koji bi čak i ubijali zbog velikih naracija (usp. Butler, 2007: 16). Lyotard (1990)¹⁸ kasnije također zaključuje da ne postoje zapreke da manje i veće priče sačinjavaju tkivo svakodnevnog života. Čak i historiju naziva naracijom koja želi postati znanošću pri čemu se javlja problematika činjenice što znanstvena teorija ne teži narativnosti (usp. Lyotard, 1990: 35). Kako se i historija sastoji od pregršt mitova, metafora i stereotipa, a historičar, kao i romanopisac, upotrebljava trope i metafore u svojem jeziku, znači da se ni historija ne bavi isključivo literarnim činjenicama. Veliki broj postmodernista i u narativnim strukturama historičara vidi filozofske ili ideološke implikacije (usp. Butler, 2007: 34-37). Lyotard naglašava da je pretjerao u izjednačavanju spoznaje s pričom, no da „to ne znači da je teorija objektivnija od pripovijesti“ (Lyotard, 1990: 35). Uzme li se u obzir postmodernističko mišljenje koje sve analizira unutar teksta i retorike, historija je naracija s fikcionalnim paradigmatiskim strukturama (usp. Butler, 2007: 34). Naime, Selma Raljević (2011) zapaža da

¹⁷ Lyotard (1990) zapisuje: „Pod metapripoviješću ili velikom pripoviješću ja razumijem samu naraciju koje je funkcija pozakonjenje“ (Lyotard, 1990: 35).

¹⁸ Naslov izvornika: *Le postmoderne explique aux enfants : correspondance 1982-1985*. (1990).

se u postmodernom vremenu realnost tumači na novi način pri čemu svoj doprinos u tumačenju daju suvremene tehnologije, ali se prilikom tumačenja koriste i elementi masovne kulture što je još jedan od pokazatelja da je historija vrsta naracije, bilo da se ta naracija u postmodernizmu rekonstruira (proširuje, uvažava) ili pak se dekonstruira (ironizira, osporava) (usp. Raljević, 2011: 1088). Gianni Vattimo (2000) također je ustvrdio da je slika povijesti uvjetovana pravilima literarnog žanra. Drugim riječima, povijest je priča u većoj mjeri nego što su mnogi intelektualci spremni prihvatiti (usp. Vattimo, 2000, prema Gunjević, 2007: 232) jer koliko god objektivni izgledali, izvori su joj tek serija tekstova koji se mogu tumačiti na različite načine. Dakle, ona je samo jedna u nizu naracija koje su više-manje prihvatljive društvu. Historija promatrana na takav način utjelovljuje provjeru postmodernističke doktrine. Prema tome ni književnost ne može u većoj mjeri pretendirati na realističnost (usp. Butler, 2007: 34) stoga Butler zaključuje:

Postmodernizam se u svojoj etičkoj argumentaciji usredotočio na odnos diskursa i moći. 'Diskurs' u ovom slučaju znači historijski razvijen skup međupovezanih i uzajamno podržavajućih stavova koji se koriste da se definira i opiše određeni predmet. U cjelini, to je jezik glavnih intelektualnih disciplina. (Butler, 2007: 45)

Spomenute diskurzivne prakse pripisuje pravnicima, liječnicima i sl. te smatra da oni prihvaćaju dominantne teorije i podrazumijevaju političke sporne aktivnost. Prema tome, takvi diskursi izražavaju i politički autoritet od strane ljudi koji ih upotrebljavaju (usp. Butler, 2007: 45).

Izražavanje i ozakonjivanje autoriteta onih koji ga upotrebljavaju omogućuje jezična igra diskursa. Ujedno, ona omogućava i isključivanje, marginaliziranje ili čak podčinjavanje određenih pojedinaca kao što su npr. homoseksualci, vještice i simpatizeri komunizma. Interakciju moći i znanja Butler (2007) pojašnjava kroz primjer medicinski obrazovanih ljudi koje naziva 'razumnim' ljudima i stavlja ih u opoziciju prema 'nerazumnim' ljudima pod kojima smatra sve ostale ljude. Spominje da se sličnim metodama koriste i seksisti, rasisti i imperijalisti koji namećući svoj diskurs stvaraju, kako to postmodernisti nazivaju, *druge*¹⁹. Time se stvaraju podređeni identiteti, a to su ljudi koji su isključeni iz njihovog diskursa (usp. Butler, 2007: 46-47). Anđelko Milardović (2013) navodi Gayatri Chakravorty Spivak kao autoricu pojma *drugosti* te se osvrće na značenje pojma *drugosti* (eng. *othering*) kojeg

¹⁹ Englesko-hrvatski rječnik nudi nekoliko značenja pojma *Drugoga* (eng. *Other*) između kojih daje kvalitativna značenja *drugačiji, ini i ostali* (usp. Glosbe.com, 2015).

povezuje s konstruiranjem vlastitog identiteta i stigmatizacijom identiteta *drugih* zbog čega su nerijetko diskriminirani (usp. Milardović, 2013: 155-156). Pojašnjavajući pojam *drugoga*, ističe da se u društvenim odnosima *drugi* prikazuje kao protivnik prvoga ili kao „onaj kojemu se protivi prvi“, a *drugim* se može označavati i onaj koji je drugačiji (Milardović, 2013: 153). Zygmunt Bauman (1991) također primjećuje da se pomoću *drugosti* kreiraju identiteti te da su identiteti oformljeni kao dihotomije. Primjerice, žena je *drugost* muškarca, bolest je *drugost* zdravlja, neprijatelj je *drugost* prijatelja, itd. (usp. Bauman, 1991, prema Zevallos, 2011) tj. *drugi* je član skupine koja se po identitetu razlikuje od neke druge skupine zbog čega se mogu javiti međusobni sukobi i netolerancija (usp. Milardović, 2013: 155). Primjerice, nasilje nad ženama, rasama koje nisu bjelačke, pripadnicima različitih vjeroispovijesti, itd.

Nadalje, postmodernističko mišljenje potaknulo je istraživanje 'postkolonijalnog subjekta' (usp. Butler, 2007: 47). Od izraza sebstvo, postmodernisti u većoj mjeri koriste izraz subjekt čime „skreću pažnju na 'subjektiranost' uvjeta u kojima se nalaze ljudi koji su, znali to ili ne, 'kontrolirani' [...] ili 'konstituirani' [...] ideološki motiviranim diskursima moći koji prevladavaju u njihovu društvu“ (Butler, 2007: 50-51). Koristeći postmodernistički žargon, diskursi konstituiraju subjekt jer ljudi ne igraju uloge, pogođeni diskursima moći, već je riječ o ljudskom shvaćanju samih sebe. Ti diskursi ponajprije se bave pitanjima identiteta jer subjekt ne može uvijek biti isključen iz društvenih okolnosti i ne može ih uvijek prosuđivati s racionalnog stajališta (usp. Butler, 2007: 51-52). Manuel Castells (2002) detaljno pojašnjava da se identitet gradi od materijala iz „povijesti, zemljopisa, biologije, produktivnih i neproduktivnih institucija, kolektivnog pamćenja i osobnih fantazija, aparata moći i vjerskih otkrivenja“ (Castells, 2002, prema Marasović, 2011: 71). No, obrada spomenutih materijala i preraspodjela njihovog smisla od strane pojedinaca, društvenih skupina i društva ovisi o društvenim uređenjima i kulturnim nacrtima ukorijenjenima u društvenoj strukturi te o vremenu i prostoru (usp. Castells, 2002, prema Marasović, 2011: 71). Dakle, identitet čine poveznice između pojedinca i grupe kojoj pojedinac pripada (rodbinski, kulturološki, itd.) te se pojedinac se kroz identitet identificira s grupom ili mu identitet pomaže ga grupa prepozna kao svojeg člana (usp. Marasović, 2011: 71-72). Međutim, Anthony Giddens (1992) zaključuje da pojedinac unutar demokratskog društva nije potpuno vezan uz grupu stoga se ni njegov osobni identitet ne poklapa u svemu s identitetom grupe (usp. Giddens, 1992, prema Marasović, 2011: 72).

Marcello Pera (2009) uspoređuje pojam identiteta s nacijom. Naime, imati isti identitet za njega znači isto što i osjećati idejnu pripadnost, vezu bliskosti i poštovanje prema povijesti

i tradiciji vlastite zemlje te zemlji samoj. Drugim riječima, identitet istovremeno omogućava vlastitu identifikaciju, ali i razlikovanje od drugih (usp. Pera, 2009, prema Marasović, 2011: 70-71). Špiro Marasović (2011) nastavlja da se osobni identitet afirmira ograđivanjem od svega onoga što nije *ja*, tj. *mi*, prihvaćajući tvrdnju Pera koji utvrđuje da se svatko tko kaže *mi* razlikuje od *drugih*, a svatko tko kaže *ti* istovremeno kaže *ne ja*. Uzme li se kao primjer pojam nacije koji označava ponekad naciju, ponekad državu, unutar jedne nacije postoje mnogi, primjerice, etnički i rasni slojevi. Stoga, iako se pojedinac unutar pojedine nacije (npr. hrvatske) svrstava u pripadnika iste nacije (Hrvat), ne znači, primjerice, da je bijelac samo zato što bijelci čine većinu pripadnika (u Hrvatskoj). Dapače, on može biti crnac, mongoloid, itd. (usp. Marasović, 2011: 71-73).

Butler (2007) eksplicira da nam postmodernistička teorija „pomaže da smo konstituirani u širokom spektru subjektivnih pozicija kroz koje se teže ili lakše krećemo, pri čemu smo svi kombinacije klasnih, rasnih, etničkih, regionalnih, generacijskih, seksualnih pozicija, kao i pozicija spola“ (Butler, 2007: 56). Tako, primjerice, različiti historičari (marksistički, liberalni, konzervativni, itd.) ovisno o vlastitim filozofskim stajalištima tumače i povijest pri čemu se koriste metodologijom ovisnom o njihovom svjetonazoru (usp. Eaglestone, 2001: 36-36).

Postmodernisti promoviraju politiku razlike napadajući ideju dominantne ideologije. Klasna politika popušta pred pluralističkom politikom identiteta pod kojom se podrazumijeva potvrđivanje identiteta koji je marginaliziran naspram dominantnog diskursa. Liberali i postmodernisti teže prihvaćanju razlika u zajednici što pokušavaju postići pomicanjem konceptualnih granica vezanih za spol, seksualnu orijentaciju, rasu i etnicitet. Oni shvaćaju sebstvo kao konstrukt jezičnih sustava koji nas imaju u vlasti i mogu vladati koloniziranima, ženama, crncima, itd. (usp. Butler, 2007: 57-60). Spomenuto predočava i teza Ludwiga Wittgensteina „Granice mog jezika su granice mog svijeta“ (Brunčević et al., 2013: 3) povodom koje političke, lingvističke, književne, ali i psihološke analize nerijetko svode značenje pojma *razlike* na pojam *tuđinstva* i *drugosti* (usp. Božić, 2010: 85). Jadranka Božić (2010) pojašnjava da je za Bernharda Waldenfelsa *stranost* podvrsta *drugosti*. No, Božić također pojašnjava da se pojam *drugosti* brka sa pojmom *stranosti* i da se nerijetko ima na umu *različitost* kada se govori o *drugosti* (usp. Božić, 2010: 87). Prema Draganu Proleu (2010) *strano* se ne može poistovjetiti sa *drugošću* (usp. Prole, 2010, prema Božić, 2010: 87). *Strano* je ono što je vanjsko, što pripada drugome i što nije poznato (u kontekstu poznatog i

nepoznatog) pa omogućuje isključivanja čije posljedice su porobljavanje (npr. koloniziranih), zlostavljanje (npr. žena) i ponižavanje (npr. crnaca) (usp. Božić, 2010: 88).

Dakle, ispreplitanje postmodernističke umjetnosti s ideologijom i historiografijom ogleda se u povezanosti sadašnje umjetnosti i kulture s prošlom. Također, postmodernistička umjetnost ne niječe svoje ideološko pozicioniranje pa se, primjerice, originalnost osporava kroz kopije, intertekstove i prevlast pluralizma. Pojava masovnih medija doprinijela je distribuciji kulturnih proizvoda koji zadovoljavaju ideološke ili kapitalističke interese moćnika. Ideološke implikacije uočljive su i u djelima historičara koja su uvjetovana, između ostalog, pravilima literarnog žanra što znači da se povijest, kao i umjetnost, može tumačiti na mnogo načina, ovisno o ideološkom pozicioniranju promatrača.

2.2.1.1. Utjecaj ideologije i povijesnih prilika na razvoj srednjoeuropskog tipa postmodernizma

Posljedica kolonijalne i postkolonijalne prošlosti svijeta je njegova multikulturalnost koja je dio postmodernističkog stava. Suprotno mišljenju da su multikulturalna društva ona društva u kojima se različite kulture asimiliraju tvoreći jednu kulturu, prije se može govoriti da su to društva čiji je bitan segment kultura respektiranja i usklađivanja tradicija (usp. Eaglestone, 2001: 63). Suzana Jarnjak (2010) poima da se prilikom govora o nekom prostoru, u ovom slučaju o Srednjoj Europi, treba pristupiti interdisciplinarno jer se prostor kao koncept sastoji od društvene, povijesne i vremenske dimenzije. Srednjoeuropski prostor karakterizira neprestana cirkulacija, razmjena, preklapanje i preuzimanje kultura i nepostojanost granica što ga povezuje s postmodernističkim diskursom (usp. Jarnjak, 2010: 64-67). Njegovo iskustvo je kompleksno, ne može se jednostavno objasniti, a „poimamo ga kao ukupnost praksi, ideologija, iskustava, povijesti i kretanja“ (Jarnjak, 2010: 68). Vjekoslava Jurdana (2009) također govori o Srednjoj Europi kao o fluidnom geopolitičkom prostoru čije se područje protezanja mijenjalo ovisno o povijesnim razdobljima. Zanimljiv prijedlog definiranja područja Srednje Europe vidi u doživljaju Srednje Europe Krzysztofa Pomiana koji ju poima kao dio Europe nastanjen većinskim katoličkim ili protestantskim narodima povezanim kroz susjedstvo teritorija ili suživot unutar istog političkog entiteta koji je ostvaren kroz vladanje ili pokornost. Iz takvog gledišta iščitava se da Srednju Europu karakterizira neodređenost prostora, različitost nacija i manjinski kolorit. Nestabilnost regije pritom postaje njezino

obilježje, ali i distinkcija koja omogućava regijsko razlikovanje od ostalih europskih prostora (usp. Jurdana, 2009: 45-46).

Tragajući za pojmovima postmodernizam, postkolonijalizam i Srednja Europa, Nikola Petković (2003) zaključuje da svaki od tih termina označava „pojedinačne geokulturalne stvarnosti oslikane u svjetlu novonastalih političkih promjena kao rezultata posebnih i neponovljivih povijesnih dinamika“ (Petković, 2003: 20). Prilikom definiranja identiteta pojedinca postmodernistička misao usredotočuje se na odnos subjekta s drugima, a ne na samu bit subjekta, dok 'fiktionalni' identitet Srednje Europe utječe na konstruiranje identiteta Srednjoeuropejaca i na proizvodnju 'zbilje' za pripadnike tog svijeta (usp. Petković, 2003: 21). „Taj 'fiktivan' prostor također proizvodi i različitu kulturnu stvarnost koju karakteriziraju umjetnički i intelektualni programi koji nisu nalik onima iz stabilnijih geopolitičkih regija s imanentnim povijesnim kontinuitetom“ (Petković, 2003: 21).

Srednjoeuropska književnost otkriva se u postkolonijalnim uvjetima kao specifično postmodernistička jer se u njezinom diskontinuitetu paralelno razvijaju modernizam i postmodernizam, zbog čega se srednjoeuropski postmodernizam razlikuje od postmodernizma koji je 'samo' reakcija na modernističke visokokulturalne zahtjeve (usp. Jurdana, 2009: 55). Petković (2003) opimjeruje pomak u paradigmi između modernizma i postmodernizma kroz roman *Dunav* Claudia Magrisa te zaključuje da Magris eksplicitno pokazuje činjenicu da je Podunavlje već samo po sebi postmoderno (usp. Petković, 2003: 22). Spomenuto se iskazuje kroz podatak da su „geopolitički diskurzi kojima se obično opisivala politika, povijest i kultura Podunavlja neadekvatni da bi se njima skrojila autentična karta regije“ (Petković, 2003: 22). Kako bi što bolje prikazao postmoderno i postkolonijalno stanje Srednje Europe kao primjere spominje i djela Miroslava Krleža kroz koja Krleža propituje „autoritet moćnih naratora i subjekte njihove naracije u kontekstu kolonizirane zbilje južne Srednje Europe“ (Petković, 2003: 22). Dakle, autor zaključuje da postoji postkolonijalnost srednjoeuropskog tipa te da je reprezentativan diskurs srednjoeuropske književnosti do 1990. godine kolonijalan, a nadalje postkolonijalan što je posljedica višestoljetnog kolonijalnog stanja (usp. Petković, 2003: 23-24).

Jurdana (2009) navodi misao Czesława Milosza kao vrijednu odrednicu književnosti Srednje Europe, a to je svijest o povijesti, kako o prošlosti tako i o sadašnjosti, te o različitosti vremena u kojoj prebivaju likovi od vremena oblikovanog u djelima pisaca koji pripadaju Zapadu. Drugim riječima, pisci teže dekonstrukciji predodžaba o srednjoeuropskom prostoru

konstruiranih od strane velikih sila. Kao polazište spomenutog nameće se osjećaj nametanja povijesti malim narodima kroz vladanje stranih sila Srednjom Europom. Stoga se uviđa potreba za preispitivanjem objektivnosti povijesti srednjoeuropskog prostora te njezino preoblikovanje kao kontrahistorije neovisne o diskursu kolonijalnih gospodara (usp. Jurdana, 2009: 49-50).

Pozivajući se na Lyotardovu tvrdnju o uvjetima postmodernizma koji otvaraju mogućnost za prekid s metadiskursima gospodara, Petković (2003) uviđa da su prefiksi post u postmodernizmu, postkomunizmu i postkolonijalizmu povijesni suputnici (usp. Petković, 2003: 236). Povezujući postkolonijalizam i postmodernizam, Petković eksplicira:

Uvjeren sam da je srednjoeuropska književnost dvadesetog stoljeća 'inherentno' postmoderna i kao takva u sukobu s modernizmom koji prevladava u tekstovima nastalim u središtima kolonijalnih kraljevstava i carstava prve polovice dvadesetog stoljeća. (Petković, 2003: 25)

Petkovićev zaključak je da će proučavatelji Srednje Europe u kontekstu kulturalnih i etničkih razlika morati povezati učinke postmodernog, postkomunističkog i postkolonijalnog stanja unutar spomenute regije (usp. Petković, 2003: 234).

Također, naglašava da je samo postojanje Srednje Europe koje se „zasniva na regionalnoj autohtonosti razlika u svjetonazoru, filozofiji života, odnosu prema religijama, književnosti, kulturalnim dinamikama i geopolitičkoj sudbini“ vrsta postkolonijalnog diskursa tj. diskursa „o postkolonijalnosti kao modelu egzistencije“ (Petković, 2003: 99). Stoga, Srednja Europa u razdoblju postkomunizma istovremeno posjeduje kvalitete postkolonijalnog i postmodernog stanja.

Jurdana (2009) ističe gledište Milana Kundere prema kojem se ljudi Srednje Europe ne mogu izdvojiti iz europske povijesti usprkos činjenici da nisu bili osvajači jer njihovo postojanje nije moguće van europske povijesti iako su unutar nje predstavnici krive slike povijesti, žrtve i autsajderi (usp. Jurdana, 2009: 50-51). Aleksandar Flaker (1986) također ističe kako je književnopovijesno jedinstvo srednjoeuropskog prostora uvjetovano srodnim povijesnim razvojem (usp. Flaker, 1986, prema Jurdana, 2009: 54). „U tom smislu srednjoeuropske nacionalne književnosti govore o kolonijalnim uvjetima života izazvanima trajnom nazočnošću različitih gospodara“ (Jurdana, 2009: 53). Kao posljedica njezine neprestane političke i ekonomske okupacije javlja se nedostatak lokalno utemeljenih diskursa i prepoznavanje kolonizatora tek retrospekcijom, naročito kroz književnost prožetu kolonijalnim uvjetima i obraćanju kolonizatorima kakvu stvara npr. Krleža. Razvidno je iz

perpetuirajuće postkolonijalnosti da je Srednja Europa neprestano proživljavala iskustvo postmodernog stanja (usp. Petković, 2003: 100-101). Kao idejno-diskurzivni prostor, srednjoeuropski postmodernizam omogućava estetičku reprezentaciju svijeta i povijesti kroz oči nedominantnog Zapada, marginaliziranog i koloniziranog od Zapada i Istoka (usp. Petković, 2003: 237).

Automatsko pozicioniranje postmodernizma u 60-te godine 20. stoljeća posljedica je linearnosti dominantne povijesti koja nameće lociranje modernizma na početak 20. stoljeća (usp. Petković, 2003: 237). No, Petković (2003) razlikuje pogled na modernizam i postmodernizam iz perspektive manjinske književnosti i književnosti dominantnih kultura sugerirajući pritom da su se „modernizam i postmodernizam u Srednjoj Europi javili početkom dvadesetog stoljeća i razvijali paralelno ne kao dva uzajamno odvojena svjetonazora različitih estetika i vrijednosti, nego kao komplementarni oblici razumijevanja svijeta, od kojih se svaki zalaže za originalno, autentično i kulturalno eklektičko tretiranje linearnih ideologema i stiloreprezentanata u diskurzivnoj obradi stvarnosti“ (Petković, 2003: 237). Spomenuto najbolje objašnjava Kwame Anthony Appiah (1992) čije zaključak je da je postmoderna kultura „kultura u kojoj djeluju svi postmodernizmi, katkada u suglasju, katkada u kompeticiji. I zbog toga što je suvremena kultura u nekim njenim značenjima [...] transnacionalna, postmoderna kultura je globalna – iako to ni u kojem slučaju ne znači da je ona kultura svakog pojedinca u svijetu“ (Appiah, 1992, prema Petković, 2003: 242).

2.3. Umjetnost u posmodernizmu

Butler (2007) tvrdi da je postmodernizam najveća i trajna postignuća ostvario upravo u umjetnosti (usp. Butler, 2007: 124). No, postmodernizam 70-ih bio bi možda tek europska akademska pomodnost da mu dvije struje nisu dale sadržaj, a to su znanost i politika. U znanosti pojavila se nova informacijska tehnologija (globalni kiberprostor), nova kozmologija (sveobuhvatna teorija) i napredak u genetici (ljudski genom), a u politici popularnost neokonzervatizma i ekonomija slobodnog tržišta (usp. Appignanesi et al., 2002: 107). Osobine koje proizlaze iz međuprožimanja različitih ljudskih djelatnosti stoga su bitno obilježje postmodernizma u umjetnosti uopće. Hassan (1987) radi razdjelnicu između modernizma i postmodernizma kroz nabrojanje njihovih obilježja prema kojima postmodernizam karakterizira otvorena i nepovezana forma (antiforma), iscrpljenost, intertekstualnost, slučajnost, igra, anarhija, itd. (usp. Hassan, 1987, prema Raljević, 2011:

1088). Sukladno spomenutom, postmodernistička umjetnost nerijetko ispituje intelektualne granice, više je razigrana, anarhična, usredotočena na misaone procese, nije u velikoj mjeri sklona narativnoj povezanosti, itd. Drugim riječima, ne postoje djela koja bi se svima sviđala. U postmodernizmu razvija se stav sumnjičavosti jer u mnoštvu informacija trebamo izabrati one kojima ćemo vjerovati. Prema Butleru, u osnovi postmodernizma zapravo je iracionalizam²⁰ (usp. Butler, 2007: 2-11).

Savez postmodernističkih ideja i umjetnosti doveo je do kritike načela mimezisa ili realizma²¹ (usp. Butler, 2007: 70). No, Šuvaković (2005) napominje da su već u francuskom realizmu 19. stoljeća započele prve kritike realizma. Pritom ističe naslov slike Gustavea Courbete²² koji kroz sintagmu 'realne alegorije' pokazuje da je realističko prikazivanje mogući način prikazivanja, ali ne i doslovno odražavanje svijeta. Jedno od svojstava realizma je transparentnost realističkog umjetničkog djela tj. takvo djelo ne nosi značenje u sebi već dobiva značenje ukazujući na nešto u svijetu (predmete, ljude, događaje) (usp. Šuvaković, 2005: 536). Primjerice, djelo *Ekvivalent VIII* autora Carla Andrea uistinu predstavlja gomilu opeka koja je bila izložena u londonskoj galeriji *Tate* 1976. godine. Kako odlike takvog djela ne mogu dugo zadržati pažnju, promatrači su primorani ispitati kontekst djela. S druge strane, galerije su institucije koje stvaraju umjetnička djela, što je slučaj i sa spomenutim primjerom, pa je uloga promatrača praćenje ideja vezanih za takva djela. Postmodernisti također podržavaju takav način promatranja umjetničkih djela jer se na svojim svojstvima suprotstavljaju umjetnosti modernizma u kojoj prevladavaju emotivno izražajna svojstva (usp. Butler, 2007: 1-2). Drugim riječima, umjetnici su u potrazi za 'pravim' odnosom između djela i ideja tj. za takvim impliciranim odnosom od strane stvaratelja koji nalazi dobar prijem kod publike (usp. Butler, 2007: 79).

Citati u umjetnosti, ali i izvan nje, postaju važno obilježje postmodernističkih strategija (usp. Schmidt-Wulffen, 1993: 236). Umjetnost 20. stoljeća sklona je procesu

²⁰ Znanje stečeno znanstvenim postupkom naziva se stvarno znanje te je provjerljivo znanstvenim postupcima (usp. Marušić, 2011). Vladimir Paar upozorava da znanost također posjeduje svoje granice i stoga ne može protumačiti svakodnevne pojave, primjerice, ne može izmjeriti osjećaje. Iako su osjećaji racionalni, nisu svedivi na racionalnost (usp. Marić, 2013). Dakle, sve što izmiče mjerenju, svrstano je u iracionalno.

²¹ Šuvaković (2005) spominje dva različita pojma realizma: teorijski pojam realizma i stilski pojam realizma (usp. Šuvaković, 2005: 536). Prema prvom pojmu realizma, „filozofska teorija, estetika ili teorija umjetnosti ne proizvode objekt (stvar o kojoj govore) nego govore o svijetu, povijesti, društvu, kulturi i umjetnosti kao pojavama koje ne ovise o njima“ dok prema potonji pojam „definira poetiku (postupke, stavove i oblike prikazivanja svijeta umjetničkim djelom“ (Šuvaković, 2005: 536). Za stilski pojam realizma vezan je, primjerice, pop art, kapitalistički realizam, hiperrealizam, itd. (usp. Šuvaković, 2005: 536).

²² Naslov slike je „Umjetnikov atelje – Realna alegorija koja određuje sedam godina mojeg umjetničkog života (1854.-1855.)“ (Šuvaković, 2005: 536).

samohistoriziranja jer vremenska distanca između onoga što se smatra novim i onoga što se smatra starim biva sve manja (usp. Lübbe, 1993: 124). Iako je Butlerovo mišljenje da kulturne institucije stvaraju umjetnička djela (usp. Butler, 2007: 1), Hermann Lübbe (1993) vidi razlog tomu u oslobođenju umjetnosti od očekivanja institucija (usp. Lübbe, 1993: 124). Mnogi smatraju da postmodernistička umjetnost slična prijašnjoj umjetnosti iz čega proistječe pitanje nije li već njezina intertekstualnost znak kulturne iscrpljenosti. Isto pitanje provlači se i kroz postmodernističko razmišljanje o umjetnosti kao o re-prezentaciji već postojećeg (usp. Butler, 2007: 90).

Već 60-ih godina, kritičari i umjetnici doživljavaju postmodernistički raskid s prošlošću kao gubitak, tj. književne i umjetničke forme čine im se iscrpljenima (usp. Huyssen, 1999: 212). S druge strane, postmodernističko se doživljava i kao prodor u oslobođenje instinkta i svijesti. Posljedično situaciji, Gerald Graff (1979) prepoznaje dva strujanja kulture u postmodernizmu: apokaliptičnu struju i vizionarsku struju (usp. Graff, 1979, prema Huyssen, 1999: 212). Stoga, 60-ih godina modernizam ima predznak elitističkog, a postmodernizam populističkog (usp. Huyssen, 1999: 222). Huyssen (1999) nadalje pojašnjava:

Sud 1970-ih je da 'sve prolazi', što je cinička inačica potrošačkog kapitalističkog 'ništa ne prolazi', no barem uviđa da stare dihotomije više ne funkcioniraju. (Huyssen, 1999: 222)

Oponiranje shvaćanju da je umjetnost skupi užitek za bogate potaknulo je proizvodnju jeftinih i jednostavnih predmeta te umjetničkih djela koja podržavaju feminizam, marginalne grupe, identitet utemeljen na etničkom porijeklu, spolu i seksualnoj orijentaciji (usp. Butler, 2007: 94-95). Stephan Schmidt-Wulffen (1993) za umjetnost postmoderne navodi da to nije neka nova umjetnost, ali nije ni podrijetlo umjetnosti od strane trgovaca ili umjetnika. Pozivajući se na Frederica Jamesona (1986) i njegov pojam 'kulturalna dominanta', eksplicira da se ne dolazi ni do kakvih zaključaka pukim nabranjem obilježja i pridodavanjem novih značenja motivima iz moderne, već da teoriju o postmodernističkoj umjetnosti treba shvatiti kao pokret uzme li se u obzir da je postmoderna projekt, pri čemu se poziva na Albrechta Wellmera (usp. Schmidt-Wulffen, 1993: 228-229).

Središnja Huyssenova (1999) teza o postmodernizmu je da se njegovo djelovanje odvija u „napetom polju između tradicije i inovacije, konzervacije i obnavljanja, masovne kulture i visoke umjetnosti. [...] Postmodernizam u tome svjetlu na najdubljoj razini nije samo još jedna kriza u stalnom ciklusu propadanja i rasta, iscrpljenja i obnavljanja [...]. On je nova kriza same modernističke kulture“ (Huyssen, 1999: 233). Visoka umjetnost i kultura više ne

posjeduju privilegirani prostor što ne znači da takva umjetnost i kultura ne postoje. Dapače, postoje i danas, ali ih je teže obuhvatiti u sigurnim kategorijama i stabilnim institucijama kao što su muzeji, galerije, akademije, i sl. (usp. Huyssen, 1999: 234-235). Po svršetku velikih pripovijesti otvara se mogućnost za jezične igre, različite načine djelovanja i života. Razumijevanje je prisutno isključivo unutar jezičnih igara zbog nepostojanja jezika koji obuhvaća sve takve igre i govornika koji vlada svim jezičnim igrama (usp. Welsch, 1993: 24). Huyssen naposljetku donosi zaključak da nas okružuje problematičan postmoderni krajolik koji istovremeno i ograničava i otvara horizonte te je ujedno i problem i nada (usp. Huyssen, 1999: 236).

Dakle, postmodernistička umjetnost nerijetko se definira kroz oponiranje modernističkoj umjetnosti pa se opisuje kao anarhična, razigrana, ponekad iscrpljena, otvorene forme, itd. Jedna od bitnih odrednica umjetnosti, koju zasigurno uvjetuje konzumerizam, jest nastojanje stvaranja djela koja će biti dobro prihvaćena od strane publike, što postmodernizmu općenito daje populistički predznak. Stoga se umjetnička djela kreću između masovne kulture i visoke kulture posljedično čemu je visoka umjetnost izgubila status privilegirane umjetnosti unutar postmodernizma.

2.3.1. Postmodernistička književnost

Welsch (1993) naznačava početak postmoderne na mjestu gdje završava cjelina. Pritom uzima u obzir postmodernističke tendencije u umjetnosti (osobito literaturi), sociologiji i filozofiji (usp. Welsch, 1993: 26). Peter Bürger (1993) ističe da se tvrdnja o postojanju postmodernističkih djela, posebno u književnosti, ne može shvaćati općenitoprihvaćenom. Kao središnju postavku postmodernističkog mišljenja navodi da znak ne upućuje na označeno, već na druge znakove, stoga zaključuje da govorom ne dostižemo značenje nego se krećemo u lancu označitelja (usp. Bürger, 1993: 241-242). Naime, znakovi nemaju značenje za sebe već ga dobivaju u strukturama jezičnog sustava. Spomenuto je potaknulo pariške intelektualce okupljene oko časopisa *Tel quel* da nanovo definiraju pojam teksta pokušavši odrediti tekst kao produkt stvaralačkog subjekta koji je istovremeno autonoman i autentičan te je za njegovo razumijevanje nemoguće odrediti neku polazišnu temeljnu ideju (usp. Georg-Lauer, 1993: 161). Podupirući takve ideje, Köhler (1993) ističe da bi roman „trebao konstruirati sama sebe. Izvan antropocentričnosti, van iz svega onoga što hoće da okupira literaturu, van k obnovljenoj čistoj literaturi, ka tekstovima koji mogu nastati iz funkcijskih

mogućnosti jezičkih i poetskih elemenata, k međusobnoj komunikaciji tekstova“ (Köhler, 1993: 37).

Raulet (1993) spominje posebnu zavodljivost postmodernističkog diskursa. Naime, postmodernistički diskurs ne može se ispitati čak ni u slučaju kad je podvrgnut ispitivanju pa ga povezuje s novim komunikacijskim i informacijskim tehnologijama s kojima se događa slično. Nove tehnologije povlače za sobom socijalne efekte koji, između ostalog, oblikuju i postmodernistički diskurs te čine mogućim nove oblike sporazumijevanja kroz koje se zamjećuje podudarnost blizine i daljine te istog i različitog. Za postmoderno, odnosno, postindustrijsko razdoblje navodi dva tumačenja. Jedno tumačenje je pesimističko prema kojem su nove tehnologije komunikacije vrednovane kao nešto što vodi gubitku kriterija. Drugo tumačenje je optimističko prema kojem tehnologije omogućavaju i potiču demokratske forme društva. Napominje da odabir između dviju opcija nije očit pa je tako kod istih autora moguće naći podršku za obje alternative (usp. Raulet, 1993: 134-135).

Sredinom 60-ih javlja se začetak pozitivnog vrednovanja postmodernističke književnosti, a kritičari poput Susan Sontag i Leslea Fiedlera odbacuju mjerila moderne čime dobivaju slobodu zapažanja novih kvaliteta književnosti i sagledavanje književnosti kroz vezu elitne i masovne kulture. Naime, književnost u postmoderni namijenjena je široj publici, a ne uglavnom intelektualcima kao što je to bio slučaj u moderni (usp. Welsch, 1993: 13). Spomenuto zapaža i izlaže Fiedler u članku *Prekoračiti granicu – premostiti jaz*²³ (1969):

Gotovo su svi čitaoci i pisci - efektivno od 1955. - svjesni činjenice da mi proživljavamo smrtnu borbu literarne moderne i porodijske muke post-moderne. Vrsta književnosti koja je za sebe zahtijevala oznaku 'moderna' [...] i koje je pobjednički pohod počeo nešto prije prvoga svjetskog rata, a nešto vremena nakon drugog je okončao, ta je vrsta *mrtva*, ona pripada povijesti, a ne zbilji. [...] Predodžba o jednoj umjetnosti za 'obrazovane' i jednoj podumjetnosti za 'neobrazovane' svjedoči o posljednjem ostatku jedne rđave razlike u industrijskomu masovnom društvu, razlike koju priznaje još samo jedno klasno društvo. (Fiedler, 1969, prema Welsch, 1993: 13)

U kulturnoj paradigmi postmoderne, „znanstvena istina više nije bila supstancijalna istina utemeljena u objektu, nego subjektov projekt i konstrukt istine, jedan među mnogima, izložen provjeri u dijalogu s drugim subjektima i njihovim viđenjima zbilje. Bio je to pomak od esencijalizma prema konstruktivizmu, od objekta prema subjektu, od logocentrizma prema paralogiji, od dijalektike prema igri, od teksta prema kontekstu, od cjeline prema dijelovima, od istosti prema razlici“ (Oraić Tolić, 2005: 13). Pojavom medijske kulture 60-ih i 70-ih

²³ Naslov izvornika: *Cross the Border – close the gap* (1969).

godina 20. stoljeća ni književnost nije mogla zadržati poziciju apsoluta, baš kao ni išta drugo. Na kraju modernog razdoblja nije došlo do sloma književne znanosti, već su se promjene poput kretanja prema pluralnosti, drugostima, razlikama, itd. unutar nje zbivale od početka (usp. Oraić Tolić, 2005: 19-21). „Promjena od totalnosti prema pluralnosti, od jedinstva i cjeline prema drugostima i razlikama, od metafizičke utemeljenosti prema konstruiranosti znanja, od smislene cjeline prema autopoetičnim sustavima, bila je u književnoj znanosti i studiju književnosti velika, ali nije bila revolucionarna, nije se dogodila odjednom, preko noći“ (Oraić Tolić, 2005: 21). U postmoderni fikcija je postala jednakovrijedna zbilji. To je društveno vrijeme u kojem su se žene emancipirale, vrijeme minica i traperica koje su svrgnule s trona odijela. U hrvatskoj književnosti pojavila se generacija fantastičara početkom 1970-ih godina (Tribuson, Pavličić, Barbieri...). Gubitkom statusa djela kao nečeg neponovljivog, kod postmodernističkih mislioca rodilo se novo shvaćanje teksta i književnosti (usp. Oraić Tolić, 2005: 41-59). Mladen Bjažić izdao je roman *Osvajač 2 se ne javlja već* 1959. godine, nakon čega su 1960. godine uslijedili romani *Svemirska nevjesta* i *Zagonetni stroj profesora Kružića*. Kasnije se fantastičnom tematikom bave Milivoj Matošec (*Tiki traži neznanca* (1961)), *Kapetan Tornado* (1962), *Admiralov otok* (1963), Hrvoje Hitrec (*Eko, Eko* (1979)) i Anto Gardaš (*Ljubičasti planet* (1981), *Bakreni Petar* (1984), *Izum profesora Leopolda* (1986)) (usp. Hranjec, 1998). Oraić Tolić navodi:

Umjetnički tekst više se nije shvaćao kao skladna cjelina niti originalno autorovo iznašasće. Književnost više nije imala povlaštenu status u hijerarhiji kulture. Nestao je elitizam, nestala je autonomija književnosti. Književnost je postala nimalo povlašten, ravnopravan dio ukupne kulturne različitosti, upućena na druge tekstove, medije i publiku. (Oraić Tolić, 2005: 59)

Predstavnici francuskog 'novog romana' prestali su se zanimati za stanja tjeskobe i apsurdnosti te tradicionalnu fabulu romana tj. fokus zanimanja sele s karaktera likova i narativne napetosti na igru vlastitim autorskim jezikom koja postaje njihova glavna preokupacija (usp. Butler, 2007: 7). Osim književnih tehnika, književnici kombiniraju trivijalne likove te postupke visoke književnosti ne bi li sugerirali da im se djela mogu tumačiti bilo u skladu s trivijalnom ili pak visokom književnošću tj. sukladno potrebama obrazovanih čitatelja (usp. Solar, 2001: 172). Biti (2000) ukazuje da su interes za kič i masovnu kulturu iskazali upravo postmodernisti. Među tekstovima izbrisale su se modalne i žanrovske granice kako u proizvodnji tako i u refleksiji o njima (usp. Biti, 2000: 397).

McHale (1987) ističe da bi superiorna konstrukcija postmodernizma bila ona koja stvara nove uvide, bogatije veze, koherenciju različitih stupnjeva ili vrsta, u konačnici više diskursa

u istraživanjima, interpretacijama, kritikama i preciziranjima samog konstrukta, polemika, pobijanja, itd. No, iznad svega našla bi se konstrukcija postmodernizma koja zadovoljava kriterije interesa. Sagledamo li tu situaciju, postmodernistička književnost je ona koja još nije napisana (usp. McHale, 1987: 4-5). Koncept dominantni služi McHaleu kao oruđe kojim prati razvoj postmodernizma iz modernizma. Pri tome se služi Jakobsonovim konceptom prema kojem dominantna može biti definirana kao komponenta umjetničkog djela na kojoj je fokus. Ona upravlja, određuje i preoblikuje preostale komponente, jamči integritet strukture (usp. Jakobson, 1971, prema McHale, 1987: 6). McHale zaključuje da jedan tekst može imati više dominantni što ovisi o ljudima koji čitaju tekst tj. o tome iz kojeg aspekta se provodi njegova analiza. Primjerice, neki tekst može imati izraženu feminističku stranu što će uočiti čitatelj feminističkog opredjeljenja. Pročita li taj isti tekst drugi čitatelj, on će najvjerojatnije zamijetiti neku drugu dominantu (usp. McHale, 1987: 6). McHale se usredotočuje na dvije komponente koje povezuje s postmodernizmom: epistemološku i ontološku. Tekst se može kretati od epistemološke prema ontološkoj komponenti i obratno, što McHale opisuje terminom *hemoragija* (usp. McHale, 1987: 12). Na individualnom znanju počiva epistemološka dominantna. U tom slučaju otpadaju znakovi narativnog čina kao i pitanja autoriteta i pouzdanosti. Kao primjer može se navesti detektivski roman u kojem nam se uvijek postavljaju ista pitanja – tko, što, gdje, kada i zašto – koja nam pomažu da riješimo zločin. Važan dio epistemološke dominante je i propitkivanje znanja jer sve što nam je poznato iz teksta dolazi iz perspektive pripovjedača o kojem ništa ne znamo. Ontološka dominantna posebice se povezuje s postmodernizmom. Ona prebacuje fokus s pitanja o svijetu, na koja možemo odgovoriti, na propitkivanje samog svijeta. To se događa, primjerice, u znanstvenom radu (usp. McHale, 1987: 9-14). McHale dodjeljuje poseban naziv tekstovima koji su i epistemološki i ontološki – *limit-modernist* tj. granično modernistički. Takvi tekstovi postavljaju i epistemološka i ontološka pitanja što nas vraća na početnu misao definiranja dominante u odnosu na osobu koja čita tekst. On nudi još jedan zanimljiv termin – *transpovijesna zabava* (transhistorical party). Pod njime podrazumijeva susret likova koji pripadaju različitim povijesnim erama na istom mjestu u isto vrijeme (usp. McHale, 1987: 13-17).

Ukratko, postmodernistička književnost je višeslojna i ima višestruke efekte te se ne može u potpunosti ispitati što ju povezuje sa suvremenim komunikacijskim i informacijskim inovacijama koje povlače socijalne efekte oblikujući novi diskurs i omogućujući nove oblike

sporazumijevanja. Najčešće se promatra kroz odnos elitne i masovne kulture jer je namijenjena širokoj publici čime je izgubila povlašteni status unutar kulture.

2.3.2. Trivijalna književnost – između visoke i niske književnosti

2.3.2.1. Kič

Kič potječe od njemačke riječi *Kitsch* i, iako je bilo takvih sugestija, mala je vjerojatnost da potječe od engleske riječi *sketch* (skica). U početku je pojam kiča bio vezan uz likovnu umjetnost, a kasnije ga je u svojim istraživanjima Hermann Broch proširio i na književnost, osobito na sve vrste trivijalne književnosti (usp. Škreb, 1984). Prilikom vremenskog određenja početka kiča, Ludwig Giesz (1979) nudi dva ekstremna stajališta prema kojima kič postoji oduvijek ili se javlja u 19. stoljeću (usp. Giesz, 1979: 124). Gillo Dorfles (1997) i Vojislav Mataga (2005) ističu da se teoretičari uglavnom slažu o pojavi kiča u 19. stoljeću (usp. Mataga, 2005: 58) zbog prodora industrijalizacije i pojavnosti građanskog staleža (usp. Dorfles, 1997: 8).

Nadalje, u proteklim desetljećima 20. stoljeća u području umjetnosti odigrao se prodor elemenata kojima se obično pripisivala oznaka lošeg ukusa, stoga je distinkcija između 'umjetnosti' i 'neumjetnosti' postala problematična ili nemoguća (usp. Dorfles, 1997: 8). Kao što Dorfles (1986) zapisuje, u umjetnost su se „uključili i metaumjetnički, paraumjetnički ili upravo antiumjetnički elementi (koje obično definiramo kao kič)“ (Dorfles, 1986, prema Dorfles, 1997: 9) čime se udaljila od nekadašnjih ideala ljepote (usp. Dorfles, 1997: 9). Kao osobina kiča često se javlja sentimentalnost jer kad se kroz uživanje u umjetnosti umanjuje distanciranost od umjetničkog djela, poveća se zamjena kiča s umjetnošću. Kao osobine kiča javljaju se i penetrantnost tj. 'ljepljivost' koja se povezuje sa snagom naslade (usp. Giesz, 1979: 59-63). Naime, dok se umjetnost prikazuje kao hladna i nepristupačna, kič izlazi svojem čitatelju u susret (usp. Giesz, 1979: 81). Broch (1979) smatra da su elementi kiča „dekoracija, imitacija, izvještačenost i kliše“, no isto tako napominje i da takva umjetnost nije loša umjetnost već „poseban zatvoren sustav [...], antisustav“ koji oponaša „najjednostavnije umjetničke forme i najprimitivnije metode“ (Broch, 1979, prema Mataga, 2005: 61). Neki od konstitutivnih elemenata kiča su i „tipičnost, estetička neadekvatnost, [...] osrednjost, narodnost, [...] falsifikat, [...] privid ukusa, [...] banalnost (općost), trivijalizacija [...]“ (Mataga, 2005: 68-69).

Kako se kiču u umjetnosti pridodaju već spomenuta značenja poput lošeg ukusa, neoriginalnosti, sladunjavosti, itd., Giesz (1960) uvijek izvodi jednak zaključak, a to je da kič nije umjetnost (usp. Giesz, 1960: 159). No, također obraća pažnju na činjenicu da postoje 'loša' djela koja nisu kič, već su neuspjela ili promašena (usp. Giesz, 1979: 161), a neki suvremeni umjetnici svjesno koriste elemente kiča što omogućuje ujedinjenje naizgled razdvojene umjetnosti i kiča (usp. Dorfles, 1997: 293). Kič i *camp*, zaključuje Dorfles (1997), izdanci su potrošačkog društva, a *camp* se pobliže može odrediti kao, u nekoj mjeri snobovski, osobiti stav kojim se revalorizira „ono što bi samo po sebi imalo neznatnu umjetničku vrijednost i kulturnu zanimljivost“ (Dorfles, 1997: 294). Susan Sontag (1967) piše o *campu* određujući njegovu bit kao „ljubav za neprirodno, artifično, pretjerano“ te da su „mnogi primjeri *camp*a s 'ozbiljnog' stajališta, loša umjetnost ili kič. Ali ne svi. Ne samo što *camp* nije nužno loša umjetnost, nego postoje umjetnička djela koja se mogu smatrati *campom*, [...] iako zaslužuju ozbiljnije divljenje“ (Sontag, 1967, prema Dorfles, 1997: 294).

Nadalje, ne postoji jednoznačna definicija kiča. Povijesno gledajući, ne postoji jasno određen termin kiča te je nemoguće razgraničiti kič i umjetnost (usp. Giesz, 1979: 22, 29). Giesz (1979) spomenuto dokazuje kroz problematiku prema kojoj se u umjetnosti može uživati na kičerski način, a kič se može doživljavati kao umjetnost. Dakle, subjektivni faktor igra veliku ulogu o sudu radi li se o kiču ili umjetnosti (usp. Giesz, 1979: 30). Stoga, Broch (1955) uvodi pojam kič-čovjeka (usp. Broch, 1955, prema Dorfles, 1997: 26), pod kojim se podrazumijevaju pojedinci čije je uvjerenje da je u umjetnosti potrebno tražiti samo ugodne dojmove tj. da je umjetnost ukras i statusni simbol, a ne nešto ozbiljno, angažirano i kritičko (usp. Dorfles, 1997: 26-27). Dakle, Broch (1950/1951) zapisuje da se kič ne bi ni pojavio ni održao da „ne postoji kičlija“ tj. čovjek „koji voli kič i koji je spreman da bude njegov producent, stvarajući ga, i njegov konzument, kupujući ga“ (Broch, 1950/1951, prema Giesz, 1979: 26). Prema tomu, kič pripada svim umjetnostima i načinima izražavanja te je upravo književnost neiscrpan izvor kiča (usp. Dorfles, 1997: 35). No, kič je u književnosti gotovo neprevodiv i „ne izdržava promjene kojima je neprestano izložen verbalni jezik“ (Dorfles, 1997: 36). Primjerice, nemoguće je ocijeniti razinu kiča u prevedenom odlomku. Također, teško su odredljive konstante književnog kiča primjenjive na sve jezike (usp. Dorfles, 1997: 36, 41). Dorfles (1997) zapisuje da je „prijenos iz jednog medija u drugi, iz izražajnih sredstava jedne umjetnosti u izražajna sredstva neke druge umjetnosti, jedan [...] od postupaka koji često odvede u kič. Kada se neka riječ (znak, ili slika) premjesti iz svojega konteksta, to

će im ponekad dati novu snagu, ali s umjetničkim djelima obično je obrnuto“ (Dorfles, 1997: 93).

Širenju kiča doprinio je i popularni postupak koji igra presudnu ulogu u novijoj umjetnosti. Naime, ljudi su, osobito Amerikanci, okruženi kičem koji i ne zapažaju, a opet, privlačnost spomenutih elemenata kiča (ako su ti elementi izvučeni iz konteksta) pomaže u stvaranju autentičnih umjetničkih djela (usp. Dorfles, 1997: 297-299). Ipak, Giesz (1979) zamjećuje da se u suvremenom vremenu javlja preosjetljivost na kič od strane kulturnih elita i njegova povećana potražnja od strane širokih masa. Drugim riječima, što je elita ekskluzivnija, to se povećava pomama za kičem od strane masa. U prilog spomenutom ide industrijalizacija koja kič nudi u neograničenim mjerama kroz tisak, radio, televiziju, film, itd. jer se proizvodnjom kiča sada bave psiholozi masa koji uočavaju povezanost kiča i psihe masa. Tako se kao proizvođači javljaju kompozitori, pisci, fotografi, scenaristi, itd. (usp. Giesz, 1979: 107-109). Po mišljenju Abrahama Mola (1973), kič je namijenjen „malom, prosječnom čovjeku“ (Mol, 1973, prema Mataga, 2005: 65) pa Mataga zaključuje da bi kič, po spomenutom razmišljanju, bio umjetnost za 'većinu' (usp. Mataga, 2005: 65).

Dakle, pojam kiča neodredljiv je unutar jasno određenih granica jer ovisi o subjektivnom gledištu promatrača pojedinog djela. Ono što je za nekog pojedinca kič, za drugog će biti umjetnost. Zahvaljujući medijskoj propagandi pojedinih umjetničkih tvorevina, kojom djelomično oblikuje ukus publike, može se reći da je kič zaista umjetnost za većinu i zarada za producente i posrednike kiča. U prilog tomu idu i neke njegove karakteristike poput senzibilnosti, 'ljepljivosti' i pristupačnosti koje djeluju kao odmak od naporne svakodnevice. Kako je kič prodro u sve sfere postmodernističke umjetnosti, osobito kroz brisanje granica između visoke i niske umjetnosti/književnosti, još više dolazi do izražaja problematika određivanja kiča jer je potrebno imati na umu da neka djela nisu kič već su jednostavno loše realizirana. Pojam kiča veže se također uz trivijalnu književnost i trivijalizaciju, stoga će u nastavku biti riječi upravo o trivijalnoj književnosti.

2.3.2.2. Odlike trivijalne književnosti

Zdenko Škreb (1987) kao jedan od prvih kriterija prema kojem su se grupirala književna djela navodi jezičnu organizaciju teksta, zatim vremenski postanak djela u smislu pripadnosti

određenim književnopovijesnim razdobljima i kriterij sadržan iza termina trivijalne²⁴ književnosti. Termin trivijalne književnosti nastao je u sklopu njemačke znanosti o književnosti te je 1923. godine po prvi put i upotrijebljen (usp. Škreb, 1987: 11-12). Pojam odgovara i svojim starijim ekvivalentima kao što je, primjerice, zabavna književnost, a neki ga identificiraju i s pojmom kiča (usp. Škreb, 1984). Trivijalnom književnošću uobičajeno je označavanje djela s negativnim predznakom tj. djela kojima nedostaju značajke koje posjeduju umjetnički tekstovi, no ne postoji općeprihvaćena definicija iste (usp. Škreb, 1987: 12). Kroz postmodernu toleranciju i osporavanje kanona, gubi se razlika između dobre i loše književnosti (usp. Solar, 2007b: 199). Dakle, dokida se opreka trivijalno – visoko, popularno – hermetičko, umjetničko – filozofsko/znanstveno, itd. i Solar (2007b) ne vidi potrebu za raspravom o lošoj književnosti u vremenu sveopće tolerancije i različitih ukusa na koje svatko ima pravo (usp. Solar, 2007b: 200). Stoga, kao razlog nepostojanja loše književnosti navodi zamjenu ukusa s modom. Naime, ono što predlaže moda, u određenom vremenu je dobro²⁵. Primjerice, ono što je dobro izloženo je javnosti (ono što je loše nije ni izloženo) i publika bira ovisno o svojoj kupovnoj moći i interesima (usp. Solar, 2007b: 206). Čini se da se misli slobodno, no sve je „bitno uvjetovano obzorom koji jasno određuje sve što jedino može doći u obzir“ (Solar, 2007b: 206).

Dakle, nemogućnost oblikovanja općeprihvaćene definicije trivijalne književnosti javlja se zbog nemogućnosti grupiranja književnih djela pomoću znanstvene objektivnosti jer se književna djela u različitim vremenima različito vrednuju. Prigovor takvom grupiranju književnosti sadržan je i u tvrdnji prema kojoj književnici, kritičari i publicisti obezvrjeđuju djela koja nisu po njihovom ukusu (usp. Škreb, 1987: 12). Stoga, za Helmuta Kreuzera (1967) trivijalna književnost „opisuje onaj kompleks književnosti koji su vladari ukusa jednog

²⁴ Pojam trivijalnosti potječe od latinske riječi *trivialis* što znači prost, vulgaran te „označava osobinu onog književnog djela koje se prividno služi umjetničkim postupcima kako bi postiglo umjetničko djelovanje, a ipak ostaje umjetnički površno, shematično i beznačajno“ (Škreb, 1984).

²⁵ Solar (2007b) napominje da „moda tobože dopušta i povratak tradiciji“ što detaljno eksplicira: „U odijevanju, kao i u književnosti i u umjetnosti, u 'modi' mogu biti kako haljine tako i filmovi, pjesme i priče, recimo s početka 20. stoljeća [...]. Važno je, međutim, uočiti da se pri tome nikada ne radi doista o pokušajima obnove tradicije, jer bi takav zahtijevao i određenu novu interpretaciju cjeline. Uvijek se radi samo o 'ponudi' odsječaka prošlosti, koji bi, eto, i sada mogli biti zanimljivi, s bitnom, ali prikrivenom pretpostavkom da će oni biti u modi, da će biti ne samo dobri nego i izvrsni jedino u vrlo kratkom vremenskom rasponu. Bit je mode brzi ritam promjene, pa ono što je danas u modi, u pravilu neće biti i sutra. Ono što nam se danas sviđa, određeno je tako upravo i jedino time što je 'sada' sredstvima masovnih komunikacija dovedeno u središte zanimanja. Vladavina mode tako je zapravo ključni paradoks našega estetičkoga prosuđivanja, jer s jedne strane omogućuje privid radikalne slobode ukusa – dopušta da čak i ono što je protiv mode može biti moderno – no s druge strane sve što je 'ponuđeno' smatra dobrim do iduće promjene [...]“ (Solar, 2007b: 206-207).

razdoblja estetski diskriminirali“ (Kreuzer, 1967, prema Matić, 1987: 133). O terminu trivijalne književnosti govori i Škreb (1987) koji zapisuje:

Uvjeren sam da se termin trivijalna književnost može samo tako definirati sa znanstvenom objektivnošću da se shvati kao oznaka za ekstremno shematizirane pripovjedačke ili dramske književne vrste, kadre da im produkcija bude komercijalizirana. (Škreb, 1987: 15)²⁶

Također, zabavna književnost naziva se često trivijalnom književnošću, i to u cjelini ili naznačujući jedan njezin dio bez osobitih umjetničkih vrijednosti dok se nazivi šund i kič upotrebljavaju za dio zabavne književnosti bez umjetničke vrijednosti (usp. Solar, 2001: 141)²⁷.

Krešimir Nemec (2003a) zapaža da je visoka umjetnost „platila cijenu svoje nerazumljivosti i teške dostupnosti“ što je rezultiralo dokidanjem hijerarhizacija i opozicija „visoko-nisko, ozbiljno-zabavno, kanonizirano-trivijalno“, itd. (Nemec, 2003a: 35) stoga u književnoteorijske rasprave pojam trivijalne književnosti ulazi 60-ih godina kao posljedica „proširenja književnoznanstvenog predmeta interesa do kojeg je doveo strukturalizam demokratizacijom pojma književnosti“ (Biti, 2000: 545), a sredinom 70-ih godina 20. stoljeća proučavanje trivijalne književnosti dobilo je na važnosti. Postalo je vidljivo da stvari u visokoj književnosti nisu tako jednostavne kao što se dotada smatralo te da su u trivijalnoj književnosti stvari kompleksne koliko i u visokoj književnosti jer trivijalna književnost može sadržavati sve što i visoka književnost i obratno. Prema tome, trivijalnu i visoku književnost ponajprije razlikuje način djelovanja i vrsta razumijevanja (usp. Biti, 1987: 29). Spomenuto ponajbolje iskazuje bajka koja posjeduje jednostavnu shemu koja pak se otima jednoznačnom tumačenju. Dakle, visoka književnost također bi se trebala sagledati na novi način jer njezina ozbiljnost nije fiksna već ju u različitim situacijama treba iznova zadobiti (usp. Biti, 1987: 39-41). Jadranka Goja (1987) također primjećuje da trivijalna književnost doživljava svoj procvat usprkos brojnim negativnim kritikama stoga zaključuje da se razlog njezinog postojanja nalazi izvan same književnosti, čime ona postaje društvenim fenomenom (usp. Goja, 1987: 164).

²⁶ Mirjana Detelić (1987) skreće pažnju i na fenomen multimedijalnosti tj. „medijski sinkretizam trivijalne književnosti“ (Detelić, 1987: 64). Naime, po izlasku nekog bestslera snima se film po njegovoj osnovi. Moguće je snimanje i TV serije ili izlazak stripova koji s vremenom izgube vezu s književnim djelom ili njegovom ekranizacijom stoga se komercijalizacija trivijalne književnosti proteže od knjige, filma i stripa do reklame, mode i dizajna što svakako djeluje i na cjelokupnu književnu produkciju (usp. Detelić, 1987: 64).

²⁷ Iako Škreb (1984) piše da je zabavna književnost „naziv za onu vrstu književnosti koja interesantnom građom, na zabavan način“ odgovara „publici skromnih literarnih pretenzija“ te upućuje čitatelja da pogleda i pojam trivijalne književnosti čime se može naslutiti da ih poređuje (Škreb, 1984), Ivana Žužul (2003) napominje da Škreb kasnije uočava neadekvatnost pojmova zabavne književnosti i kiča u smislu trivijalne književnosti zbog „neodredivosti kategorije zabavnosti“ i širokog semantičkog polja kiča (Žužul, 2003: 187-188). S vremenom će jednako razmišljanje prihvatiti i Solar (usp. Nikolić, 2010).

Popularnost trivijalne književnosti osigurali su stereotipni motivi koji se nalaze u njezinoj strukturi. Neki od motiva su novac, erotika, ljubav, sretni završeci, mladost, itd. (usp. Eco, 1970, prema Vučković, 1987: 155). Može se reći da trivijalna književnost zadovoljava ljudsku potrebu za redom, shematiziranom igrom kroz koju se razgrađuje i uspostavlja red. Takva književnost uspostavlja provjeren i funkcionalan poredak čak i u slučaju kad taj poredak i nije najsretnije rješenje (usp. Detelić, 1987: 65). Goja (1987) pojašnjava da „trivijalna književnost daje mogućnost nekim vrijednostima, nekom smislu, nekoj zbilji i nekoj istini da se dese barem u romanu“ (Goja, 1987: 166). Dakle, dok postoje potrebe koje se mogu zadovoljiti isključivo na imaginaran način, postojat će trivijalna književnost. Prema Edgaru Morenu (1967) ona kompenzira životne nedostatke, imaginarno korigira i kritizira život te nudi svoja terapijska i umirujuća svojstva (usp. Moren, 1967, prema Goja, 1987: 166). Drugim riječima, njezina uloga je stabilizatorska (usp. Ilić, 1979, prema Vučković, 1987: 156), njezina struktura podvrgnuta je zakonitostima, zbog čega je trivijalna književnost trivijalna u vrijednosnom smislu. Uslijed nemogućnosti unošenja originalnih ideja, njezini estetski i obrazovni kriteriji prilagođeni su kako bi doprla do što brojnije publike, dok joj je jezik kojim se služi simplicifiran (usp. Vučković, 1987: 157).

Nada Vučković (1987) smatra da bi trivijalnu književnost trebalo promatrati u kontekstu masovnog društva, posebice u kontekstu masovne umjetnosti. Po završetku napornog rada, čitatelji bježe u književnost koja ne zahtijeva intelektualne napore i daje ono što takvim ljudima nedostaje: atraktivnost, nepredvidivost, ugodan život, avanturu, itd. Spomenutim se nastoji ukloniti negativne posljedice rada, a upravo trivijalna književnost nudi bijeg od briga, stresa, strahova i neizvjesnosti. Uloga takvog odmaka je pozitivna ukoliko se na taj način rješava neki konflikt (usp. Vučković, 1987: 154-155).

Iako se ističe kako trivijalna književnost djeluje na pad estetskih kriterija²⁸, ne smije se potisnuti činjenica da je ranije visoka umjetnost bila dostupna samo manjem djelu ljudi. Tek je industrijalizacija potaknula proces masovnog opismenjavanja (usp. Vučković, 1987: 160). Primjerice, takozvane 'večernice' bile su knjige izdavane od uglavnom specijaliziranih izdavača i čitale su se navečer u krugu obitelji (usp. Mitrović, 1987: 52) što je svakako pozitivno utjecalo na opismenjavanje. Danas je nivo obrazovanja u porastu, no kritički stav prema primljenim informacijama različito je razvijen kod pojedinaca. Homogenizacija publike posljedica je demokratizacije kulture, stoga i dominira i ukus masovne publike. Ipak,

²⁸ Naime, trivijalna književnost naziva se i lijepom književnošću pa je „na taj 'pristran' način estetski razbaštinjena“ (Žužul, 2003: 187).

za trivijalnu književnost veže se i pozitivna pedagoška osobina – razvijanje kritičkog mišljenja kroz loš ukus od kojeg se onda razvija dobar ukus (usp. Vučković, 1987: 160).

Odsustvo originalnosti i stereotipnost svrstavaju trivijalnu književnost u kategoriju niže vrijednosti (usp. Peković, 1987: 115). No, Marija Mitrović (1987) upozorava da originalnost nije jedino mjerilo vrijednosti književnih djela (usp. Mitrović, 1987: 51). Trivijalnoj književnosti osobito se zamjera shematiziranost koja se iskazuje, izuzev u fabuli, i u jeziku, prikazu likova te idejnoj pozadini djela (usp. Škreb, 1987: 15), ali nije na odmet prisjetiti se tvrdnje Yuria Mikhailovicha Lotmana (1970) da su mnogi umjetnički sustavi mjerili vrijednost nekog djela prema tome u kojoj mjeri je određeno djelo uspjelo očuvati pravila, a ne ih srušiti (usp. Lotman, 1970: 244) te se takvo razmišljanje o književnosti održalo sve do klasicizma (usp. Mitrović, 1987: 53). Prema tomu, Svetlana Slapšak (1987) zaključuje da je trivijalna književnost „s obzirom na formu neproduktivna (u smislu inovacije), a s obzirom na formulu reproduktivna (u smislu kloniranja)“ (Slapšak, 1987: 66).

Dakle, iako se trivijalna književnost veže uz kič i šund, ne mogu se zanemariti njezine pozitivne osobine poput utjecaja na opismenjavanje masa kojima druge vrste književnosti nisu bile dostupne, na njezinu stabilizatorsku i terapeutsku ulogu te razvoj kritičkog mišljenja. Zbog uvriježenog mišljenja da je trivijalna književnost namijenjena masama, često se brka sa pučkom i masovnom književnošću čiji su konzumenti također mase. Stoga, Pavao Pavličić (1987) nudi preglednu i opširnu distinkciju triju vrsta književnosti na sinkronijskoj i dijakronijskoj razini.

2.3.2.2.1. Pavličićeva (1987) distinkcija pučke, trivijalne i masovne književnosti na sinkronijskoj i dijakronijskoj razini

Pavao Pavličić (1987)²⁹ nudi distinkciju između pučke, trivijalne i masovne književnosti dovodeći ih u vezu s usmenom (narodnom) i visokom književnošću. Naznačava da između spomenutih književnosti postoje dodirne točke, no da ipak nisu identične (književnosti) te je uvjeren da su njihovi nazivi nastali upravo radi njihovih različitosti. Kao kriterije razgraničenja uzima lako utvrdljive karakteristike: pisca, tekst i čitatelja. Pritom je pisac anonimn ili skrivenog identiteta, a tekstualna čvrstina nije od velike važnosti jer se

²⁹ Vidi: Pavličić, Pavao. 1987. *Pučka, trivijalna i masovna književnost*. U: *Trivijalna književnost*, str. 73-83. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.

prilagođava recepciji tj. kulturnom nivou čitatelja. Dakle, od važnosti je što odnos navedenih komponenata nije jednak u trima proučavanima književnostima, stoga ih je i moguće razlikovati (usp. Pavličić, 1987: 73-74).

Pavličić provodi njihovu distinkciju na sinkronijskoj razini jer, iako različito zastupljene, te tri književnosti postoje u suvremenom vremenu, i na dijakronijskoj razini zbog osvjetljavanja odnosa između književnosti i društva. Ponajprije razlikuje pučku i narodnu (usmenu) književnost koje se razlikuju po statusu teksta: u narodnoj književnosti tekst se prenosi usmeno i nije grafički fiksiran, a u pučkoj književnosti je zapisan i prenosi se pismom. No, postoji i sličnost između tih književnosti i upravo radi njih moguće je razlikovati pučku od trivijalne i masovne. Naime, u narodnoj književnosti autor je nepoznat, kao i u pučkoj književnosti, s time da u potonjoj može biti i namjerno zatajen. Osim toga, pučka književnost pretendira na vezu sa zbiljom i svrha joj je poučnost te se prilagođava čitatelju kroz svoje žanrove kao što su molitve, priče, anegdote, itd. To je mjesto na kojem se razlikuju pučka i trivijalna književnost, koja zahtjeva autorstvo, te ju je zbog toga lakše razlikovati od pučke negoli visoke književnosti (usp. Pavličić, 1987: 74-76).

Prema Pavličićevu mišljenju, trivijalna književnost „ističe svoju nesvrhovitost“ prema čemu namjera trivijalne književnosti nije korisnost već estetski užitak te ju navedeno razlikuje od pučke književnosti koja pretendira na praktičnu korisnost za čitatelja (Pavličić, 1987: 76). Vрати li se fokus na autorstvo, u trivijalnoj književnosti autor uživa važan status, stoga trivijalna književnost posjeduje sve što i visoka književnost samo u pojednostavljenom obliku (usp. Pavličić, 1987: 76). Primjerice, trivijalna književnost također ima roman, novelu, itd. kao i visoka književnost, ali „ona razvija samo posebne žanrove unutar tih vrsta (krimić, ljubić, SF, itd.)“ (Pavličić, 1987: 76). Nadalje, čitatelji trivijalne književnosti ne očekuju ništa drugo doli zabavu te se razlikuju od čitatelja pučke književnosti po uviđanju tog posebnog statusa književnosti, a od čitatelja visoke književnosti razlikuju se po tome što najčešće nemaju čitateljska iskustva van sfere trivijalne književnosti. Kao opreka u razlikovanju trivijalne i visoke književnosti javlja se baratanje istim sredstvima i vrijednostima stoga nije moguće egzaktnim putem razlikovati trivijalnu i visoku književnost (usp. Pavličić, 1987: 77). Njihova distinkcija uvelike ovisi o čitatelju i „o ukusu trenutka kad se čita“ (Pavličić, 1987: 77).

Pavličić nadalje razlikuje trivijalnu i masovnu književnost kroz čitatelja i njegov status. Kao pretpostavku masovne književnosti navodi homogenizaciju društva koja je izazvana

krugom zajedničkih vrijednosti koje šire i stvaraju mediji (usp. Pavličić, 1987: 77). Dakle, masovna literatura „barata isključivo onim iskustvima koje je čitalac stekao posredstvom medija“ (Pavličić, 1987: 77). Kao tipične sadržaje masovne literature navodi biografije zvijezda (filmskih, rock, televizijskih, itd.), njihove memoare i literarne tračeve o njima. Kod masovne literature javlja se dvojaki status autora i teksta. Naime, takva književna djela mogu imati autorski karakter, što povezuje masovnu i visoku književnost, ali autor može biti i anonimn. U isto vrijeme, tekstovi masovne književnosti podložni su različitim korekcijama po čemu je masovna književnost bliska i sa pučkom književnošću, stoga Pavličić zaključuje da masovna literatura postoji samo ondje gdje mediji imaju veliku ulogu i gdje predstavljaju veliku važnost u životima pojedinaca (usp. Pavličić, 1987: 77-78).

Pavličić se nadalje osvrće na dijakronijski odnos između pučke, trivijalne i masovne književnosti. Nerijetko se događa da sve tri spomenute književnosti koegzistiraju, no još je češća pojava da jedna od njih obilježava neko razdoblje. Kako te književnosti pretpostavljaju postojanje visoke književnosti, njihov je odnos prema visokoj književnosti promjenljiv. To može biti odnos oponašanja, otpora, polemike, borbe za čitatelja ili pak koegzistencije, a izvan tih odnosa ne bi ni postojale pučka, trivijalna i masovna književnost. Zbog masovnog širenja pismenosti i pronalaska štampe, pučka književnost pojavila se prva. U 18. stoljeću pojavila se trivijalna književnost iako joj nije uvijek bila namjera da bude trivijalna. Počela je izlaziti u podliscima novina, u sveščićima u nastavcima i specijaliziranim bibliotekama. Od samih početaka imala je pustolovni karakter s ljubavnom linijom, a u 19. stoljeću javljaju se krimić, horor, roman s historijskom podlogom, osamostalio se ljubavni roman i naposljetku se pojavljuju SF djela (usp. Pavličić, 1987: 78-80).

Trivijalna književnost nerijetko je u opoziciji s visokom književnošću stoga ako visoka književnost nudi nešto ružno (naturalizam), trivijalna nudi lijepo (ljubić) i obratno (sorealizam/krimiće). Trivijalna književnost bitno je obilježila protekla dva stoljeća te se uz nju, kao konkurenciju visokoj književnosti, vezuje pojam kića i šunda. Zamjetni su i obrnuti procesi. Naime, u početku je trivijalna književnost uzimala elemente visoke književnosti, a danas se visoka književnost nadahnjuje trivijalnom. Naposljetku javlja se masovna književnost jer je uvjetovana izvanknjiževnim pretpostavkama, tj. medijima koji imaju ključnu ulogu za njezin nastanak (usp. Pavličić, 1987: 81).

Pavličić na kraju zaključuje da bi terminom pučke književnosti trebalo označiti sve što ima (najčešće) grafički fiksirani tekst i posjeduje praktičnu svrhu (priče, anegdote i pjesme u

kalendarima, na kuhinjskim krpama, nadgrobnim spomenicima; stvaralaštvo pučkih pjesnika, itd.) (usp. Pavličić, 1987: 82). U trivijalnu književnost ubrojilo bi se štivo koje se „reproducira tiskarskom tehnikom, masovno distribuira i prodaje (najčešće na specijaliziranim prodajnim mjestima – kioscima)“, no trebalo bi imati oblik neke tradicionalne književne vrste kao što je npr. roman, pripadnost trivijalnom žanru i autorstvo (Pavličić, 1987: 82). U masovnu literaturu ubrojile bi se romansirane biografije poznatih, feljtoni u časopisima, romani o aferama, ali ne i sva književna djela visoke naklade ili djela koja se mnogo čitaju (usp. Pavličić, 1987: 82).

Pomoću utvrđljivih karakteristika, pisca, teksta i čitatelja, Pavličić (1987) radi distinkciju između pučke, trivijalne i masovne književnosti na sinkronijskoj i dijakronijskoj razini. Potreba za takvim razgraničenjem javlja se zbog nerijetkog izjednačavanja triju književnosti koje mogu koegzistirati zajedno. No, iako dijeli neke karakteristike s pučkom i masovnom književnošću, razvidno je da se trivijalna književnost razlikuje od istih. Ponajprije, autor trivijalne književnosti je poznat za razliku od autora pučke književnosti, a čitatelj trivijalne književnosti očekuje isključivo zabavu.

Uzme li se autor kao razlikovna komponenta, kod masovne književnosti autor može biti poznat, ali i ne mora što masovnu književnost približava pučkoj književnosti. Također, tekstovi masovne kulture razlikuju se od tekstova trivijalne književnosti kroz podložnost korekcijama što je nemoguće uraditi na jednom otisnutom tekstu trivijalne književnosti. Skraćeno, distinkciju triju književnosti nije bilo moguće ostvariti sagledavajući ih kroz jednu komponentu, već ju je bilo potrebno uraditi pomoću pisca, teksta i čitatelja. Naime, spomenute književnosti ponekad dijele osobine jedne ili dviju komponenti kroz koje su sagledane. Primjerice, uzme li se samo autor koji u masovnoj književnosti može biti poznat, masovna književnost mogla bi se u tom slučaju izjednačiti s trivijalnom književnošću. U slučaju kad je autor u masovnoj književnosti nepoznat, masovna književnost mogla bi se izjednačiti s pučkom. Stoga se nameće potreba za više razlikovnih komponenata da bi se polučili rezultati. U spomenutom primjeru nameće se potreba za uvođenjem teksta da bi se razlikovale masovna i pučka književnost te čitatelja da bi se razlikovale masovna i trivijalna književnost. Dakle, distinkciji književnosti treba pristupiti s oprezom jer ih je teško, a ponekad i nemoguće, razlikovati egzaktnim putem.

2.3.2.3. Zabavna/trivijalna književnost i njezina interakcija s visokom književnošću

Škreb (1987) primjećuje da termini poput zabavne i pučke književnosti, vrijedeći za trivijalnu književnost, mogu biti ponekad opravdani, no nije ih moguće u istoj mjeri omeđiti znanstvenom objektivnošću jer su definirani u odnosu na njihovog recipijenta (pojedinka kojeg treba zabaviti/puk) (usp. Škreb, 1987: 15). Solar (2001) također koristi pojam zabavne književnosti u sinonimskom značenju za trivijalnu književnost. Stoga pojašnjava da iako je njezina namjena zadovoljavanje čitateljskih potreba određenog sloja čitatelja, uloga zabavne književnosti nije zanemariva, ako ni zbog čega drugoga, onda zbog količine proizvodnje i brojnosti publike koja se koristi tom proizvodnjom. Dakako, način i strukturu tekstova zabavne književnosti uvjetuje njezin odnos s visokom književnošću (usp. Solar, 2001: 139). Trivijalnu književnost, kao i visoku, također ponekad proizvode obrazovani stručnjaci, ali je namijenjena širem sloju ljudi. Solar tumači:

Što se, naime, književna proizvodnja više specijalizirala u odnosu prema zahtjevima publike, jače dolaze do izražaja u jednom tipu proizvodnje upravo one karakteristike koje zadovoljavaju neke posebne slojeve publike ili, unutar šireg kruga publike, neke posebne zahtjeve. (Solar, 2001: 139)

Zabavni/trivijalni tekstovi njeguju specifičan tip izražavanja. On ne zahtijeva veliki napor, osobito obrazovanje ili osjetljivost za umjetničko izražavanje. Zabavna književnost zabavlja čitatelja lakoćom čitanja, bez zamaranja misaonim i osjećajnim pogledima, jer se želi izbjeći dosada. To se postiže ponavljanjem sheme karakternih osobina likova, zapletom i raspletom koji je logički jasan i nizanjem scena koje su suprotne svakodnevnom životu. Stupanj naivnosti koji je vidljiv u polarnosti dobra i zla, pobjedi dobra, rješavanju životnih pitanja, također igra važnu ulogu što omogućava zabavnoj književnosti osvajanje većeg broja publike. Dakako, to ne obezvrjeđuje zabavnu književnost jer osobine poput shematičnosti, neobičnih tema, naivnosti nisu osobine koje bi mogle obezvrijediti književno djelo (usp. Solar, 2001: 140).

Interakcija visoke i trivijalne književnosti veoma je značajna. Karakteristična je za recepciju književnosti koju pomažu masovni mediji (osobito televizija) i osigurava veći broj čitatelja. Opozicije estetsko – trivijalno, kulturno – subkulturno i 'visoko' – 'nisko' u književnosti savladane su već 70-ih godina. Taj novi tip književnosti ima polazište u sublitterarnim oblicima, otvara prostore između kanonske i trivijalne književnosti i obraća se mlađem čitatelju kao novom recipijentu. *Jeans proza* i posredništvo fantastičara uvelike je pridonijelo premošćivanju tih opozicija (usp. Flaker, 1983: 306, 317).

Uspjeh proze iz *međuprostora* svjedoči o potrebi za 'čitkom', urbanom i suvremenom književnosti koja je otvorena prema eksperimentiranju, prema suvremenom kiču, rušenju estetskih zabrana na području seksa. Raslojavanje te proze iskazuje se u djelomičnom približavanju proze trivijalnom, u prividnom obraćanju tradiciji te u ustaljivanju pojedinih literarnih oblika koji postaju popularni. Upravo je naše doba sklono kanonizaciji novih oblika i komercijalizaciji kulture. Osim navedenog, u prozi iz *međuprostora* javlja se i novinsko-publicistički jezik te parafraziranje zabavno-feljtonističkog štiva (usp. Flaker, 1983: 318-319). Otvorenost takve proze Aleksandar Flaker (1983) tumači kroz otvorenost strukture prema tradiciji, „s kojom ulazi u složeni odnos analogije i otiskivanja“, ali i kroz otvorenost prema književnoj suvremenosti „s kojom želi uspostaviti horizontalni kontinuitet i komunicirati bar na generacijskoj razini“ (Flaker, 1983: 188).

Mnogi teoretičari književnosti tvrde da u suvremenoj književnosti trivijalna književnost zauzima velik prostor i prijeti da trivijalizira³⁰ ostalu književnost (usp. Solar, 1995: 70). Biti navodi:

Upozorava se na specifične okolnosti potrošnje 'trivijalne' književnosti u kojima ona oslobađa anonimne mase čitatelja od psihičkih i socijalnih frustracija [...]. Umjesto jednostavnog pomaka interesa s kič-literature na kič-čovjeka (kao što ga je nazvao Broch), 'trivijalnoj' književnosti počelo se priznavati pravo na posebnu vrstu razumijevanja. (Biti, 2000: 545-546)

Riječ je o priznavanju njezine zabavne funkcije koja podrazumijeva „usmjerenost prema novini koja zahtijeva permanentnu, dnevnu potrošnju (obično romanesknog) štiva“ (Biti, 2000: 546). Posebno je isticano narkotizirano čitanje ženske publike (usp. Biti, 2000: 546).

Isključuje se stoga zahtijevani imperativ visoke naobrazbe čitatelja i intelektualne napregnutosti jer je subjekt bliži potrošačkom stavu opuštenosti (usp. Biti, 2000: 546-547). Solar (1995) navodi da se lakoća u književnosti povezuje sa stilskom jasnoćom i elegancijom, ali i sa eufemizmom 'laka žena' što ju povezuje s ispraznošću i jeftinoćom jer se smatra da je teško ono što je ispunjeno pa prema tome i skupocjeno. Osim toga, težina se povezuje i sa naporom za razliku od lakoće (usp. Solar, 1995: 7-8). Solar tumači:

'Ulaz' trivijalnosti u visoku književnost epistemološki je osiguran: ako su svi načini života podjednako dobri, izabrat ću onaj koji izaziva najmanje napora; ako su svi načini pisanja podjednako dobri, izabrat ću onaj koji ipak osigurava čitatelje, pa prema tome i zaradu. (Solar, 1995: 33)

³⁰ Mihajlo Pantić (1987) pojašnjava što se najčešće podrazumijeva pod pojmom trivijalizacije – zapisuje da bi trivijalizacija bila vrsta stvaralačkog postupka u kojem je dominantna kontakt između 'visoke' i 'niske' poetike tj. sjedinjavanje svojstava nesvodivih proznih oblika (usp. Pantić, 1987: 150-151).

S druge strane, navodi da kako postoje dobra i loša 'netrivialna' djela, tako postoje dobra i loša 'trivialna' (usp. Solar, 1995: 75, 79). Ključna recepcijska razlika između trivijalnih romana i visoke književnosti jest da svatko tko vlada jezikom može čitati trivijalnu književnost, ali tko nema uvid u književnu tradiciju, ne može čitati visoku književnost (usp. Solar, 1995: 117). Može se zaključiti da trivijalnost označava odsutnost inventivnosti i prisutnost tehničkih nedostataka izvedbe. Dakle, trivijalna književnost gotovo uvijek oblikuje samo priče i voli dijalog te naraciju. Ona je na neki način bliža svakodnevici. Stav o njezinoj nižoj vrijednosti proizlazi iz stava o vrijednosti svakodnevice. Veza između svakodnevice i trivijalne književnosti u tom je smislu posredovana žanrom tj. konvencijom i nije nikako izravna. Paradoksalno je, naime, da upravo trivijalna književnost ne opisuje svakodnevni život kakav jest već je daleko od njega, iako su njezini junaci svakodnevni ljudi kvantitativno uvećanih osobina (usp. Solar, 1995: 91-108).

Dakle, trivijalnoj književnosti nerijetko se pridodaje naziv zabavne književnosti u slučaju kada se sagledava kroz komponentu čitatelja za kojeg se pretpostavlja da od trivijalne književnosti očekuje samo zabavu. Već samo određenje trivijalne književnosti kao zabavne književnosti umanjuje njezinu vrijednost naspram visoke, tj. tzv. ozbiljne književnosti. No, da trivijalna književnost nije posve bezvrijedna dokazuje podatak da se već 70-ih godina 20. stoljeća odigrao prodor elemenata karakterističnih za trivijalnu književnost u visoku književnost. Uspjeh spomenutog iščitava se u potrebi za eksperimentiranjem i dokidanjem estetskih zabrana na području suvremene književnosti. Spomenuto je potaknuto i sve većom komercijalizacijom kulture kroz popularnu i potrošačku kulturu, stoga se idućim generacijama nameće pitanje prema kojim kriterijima će se određivati kanonska djela i hoće li se moći u narednim desetljećima uopće definirati.

2.3.2.4. Usporedba dječje i trivijalne književnosti

Dječja književnost, kao ni tzv. visoka književnost, nije pošteđena promjena koje su se događale i koje se još uvijek događaju na književnom planu. Naime, elementi trivijalne književnosti prodrli su i u dječju književnost, no to ne znači da je čitava produkcija dječje književnosti trivijalizirana. Dapače, pojedini elementi koji su svojstveni kako za trivijalnu tako i za dječju književnost (jednostavnost jezika, shematičnost u nekoj mjeri, naracija, itd.) ne mogu se sagledati na jednaki način unutar dvaju različitih književnih sustava. Primjerice, jednostavnost jezika unutar trivijalne književnosti ima funkciju misaonog nezamaranja i

opuštanja čitatelja, dok je jednostavnost jezika u dječjoj književnosti u funkciji prilagođavanja teksta djetetu kako bi ga dijete moglo razumjeti. Stoga, kako će se u radu proučavati dječja književnost, točnije, dječji roman, potrebno je skrenuti pozornost na izjednačavanje dječje i trivijalne književnosti te pobliže pokazati da se dječja književnost nipošto ne može odrediti kao trivijalna.

Smiljana Narančić Kovač (2010) kao glavni problem vezan uz dječju književnost ističe da „se dječja književnost često odbacuje ili prosuđuje unaprijed, a da se uopće ne proučava, a katkada niti ne čita“ (Narančić Kovač, 2010: 649). U prilog tomu ide i Hutcheonino (2008) mišljenje u kojem je izrazila žaljenje što joj je dulje vrijeme bilo potrebno da shvati da je neka svoja istraživanja mogla bazirati i na opsežnom korpusu dječje književnosti (usp. Hutcheon, 2008: 170). Također, Paul Hazard (1944) već je 1923. godine primijetio kako pri spomenu dječje književnosti mnogi sliježu ramenima jer je njezina vrijednost umanjena već samim pridjevom 'dječja' (usp. Hazard, 1944, prema Narančić Kovač, 2010: 645). Naime, uvriježeno mišljenje je da je dječja književnost bliska usmenoj književnosti stoga joj se pripisuje status niske književnosti (usp. Narančić Kovač, 2010: 644). Postoji mogućnost da se takvo sagledavanje dječje književnosti temelji na povezivanju iste s usmenim pričama, bajkama, legendama, anegdotama, brojalicama, i sl. koje se kao vrste pojavljuju i unutar dječje književnosti, no spomenuto ne stoji uzme li se u obzir da autori dječje književnosti nisu anonimni pa, prema tomu, dječja književnost nije nastala u 'narodu' za razliku od usmene koja se prenosila s 'koljena na koljeno'. Također, dječja književnost ne dijeli razvojni put usmene književnosti jer je dječja književnost 'mlada' književnost. Da dječja književnost nije u većoj mjeri bliska s usmenom književnošću, dokazuje i suvremena plodnost stvaralaštva unutar dječje književnosti koja posjeduje tek neznatnu srodnost s usmenom književnošću.

Narančić Kovač kao razloge što se dječjoj književnosti pripisuje status niske književnosti navodi publiku dječje književnosti, svrhu dječje književnosti i „aspekte koji dječju književnost dovode u neposrednu blizinu popularne književnosti, koja je unaprijed svrstana u niski književni registar“ (Narančić Kovač, 2010: 644-645). Naime, smatra se da popularnu književnost čitaju manje obrazovani čitatelji koji ne mogu s razumijevanjem čitati visoku književnost i kojima je zabava jedina svrha čitanja popularnog štiva, no djeca kao recipijenti ne mogu se uspoređivati s recipijentima popularne književnosti iz razloga što još uvijek nemaju dovoljno razvijene recepcijske sposobnosti za čitanje visoke književnosti, što pak ne znači da ih neće usvojiti kroz odrastanje. Također, pripadnost dječje književnosti u korpus visoke književnosti postavlja se kao nešto upitno jer se smatra da je dječja književnost

podređena pedagoškim ciljevima prema čemu se njezina uloga svodi isključivo na odgojnu i moralističku, što ponajprije nije točno. U slučaju i da jeste tako, zanemarena je činjenica da je obrazovna vrijednost dječje književnosti usporediva s obrazovnom vrijednošću svake književnosti koja se povezuje s visokom književnošću. Tezu da se dječja književnost podudara s oblicima niske književnosti kao što su pučka, popularna i trivijalna književnost, Narančić Kovač nadalje raščlanjuje na zasebne aspekte od kojih će se neki ovdje spomenuti (čitateljstvo, komercijalizacija, višemodalnost, sklonost žanrovskoj shematizaciji). Zbog mišljenja da su popularna i dječja književnost usmjerene prema nesofisticiranom i neobrazovanom čitateljstvu, djeca i puk pripadnici su čitateljske publike koja se doživljava kao nedorasla visokoj književnosti. Stoga, Narančić Kovač (2010) pravi distinkciju između popularne i dječje književnosti kroz naglasak na višestruku interpretativnu razinu koju nudi dječja književnost (usp. Narančić Kovač, 2010: 645-647).

Nadalje, dječja i popularna književnost posjeduju neospornu komponentu komercijalizacije (usp. Narančić Kovač, 2010: 647). Jacqueline Rose (1993) jednako tako uviđa „da je dječja književnost posao kojim se bave odrasli, tretirajući je kao komercijalnu robu i stavljajući u prvi plan svoje, obično pragmatične, ciljeve“ (Rose, 1993, prema Narančić Kovač, 2010: 645). Navedeno podupire i Andrijana Kos-Lajtman (2011) koja ističe složenu situaciju na području dječje književnosti. Naime, u generiranju dječjeg književnog teksta sudjeluju roditelji, obrazovno-odgojne ustanove, mediji, nakladnici, itd. koji utječu na društvenu ovjeru teksta što detaljno eksplicira:

Zbog specifičnih sposobnosti, dječje čitateljstvo vrlo je kritička i 'probirljiva' grupacija, dok se istodobno radi o čitateljima koji nemaju društvene pozicije moći, niti su u mogućnosti sami artikulirati svoje zahtjeve, želje i kriterije. Stoga njihovim interesima redovito upravljaju odrasli – nakladnici, mediji, učitelji, kritičari, roditelji – kao svojevrsni medijatori između autora/teksta s jedne strane, i djece kao čitatelja s druge strane. Takva situacija zapravo znači da dječji pisac, ako želi dobru recepciju, istodobno treba 'pogoditi' u dvije mete, u središte dječje imaginacije i doživljaja svijeta (iz čega proizlazi i sposobnost saživljavanja s likovima, zbivanjima i mislima, što je nezaobilazno u adekvatnoj dječjoj recepciji) te u središte očekivanja odraslih, naime, onih koji prosuđuju, biraju, odlučuju, pa i formalno valoriziraju u ime djeteta. (Kos-Lajtman, 2011: 62-63)

Stoga ne čudi što i Solar (2007a) opisuje dječju književnost kao „veliku i razgranatu instituciju koja ima svoje autore, nakladnike, časopise, reklamu i tržište kakvo se količinom može mjeriti jedino s tržištem tzv. trivijalne književnosti“ (Solar, 2007a: 86). No, komercijalizacija se nikako ne može pripisati isključivo dječjoj književnosti kao specifična osobina jer ni visoka književnost ne može opstati bez tržišta. Također, ni zarada ne

podrazumijeva automatski kakvoću djela o kojoj god književnosti se radilo, niskoj ili visokoj (usp. Narančić Kovač, 2010: 647).

Nadalje, iako nije pravilo, obično se trivijalna djela, za razliku od visoke književnosti, ukoričuju blještavim ilustracijama, a djela dječje književnosti također posjeduju ilustracije što se smatra jednom poveznicom dječje i trivijalne književnosti. Dakako, u vremenu kad vizualna umjetnost osvaja i prostor visoke književnosti i kulture, kroz spomenutu tvrdnju, dječja književnost ne može se kroz vizualnu prezentaciju povezivati s trivijalnom književnošću baš kao što se ne može ni odvajati od visoke književnosti (usp. Narančić Kovač, 2010: 647) jer se teoretski, primjerice, i u trivijalnim tekstovima mogu pronaći kvalitetne ilustracije. O kojoj god književnosti se radilo, ponekad autori nemaju kontrolu nad time kako će im izgledati tiskano djelo. Na spomenuto se potužio i znanstvenik Antonio Šiber (2010) čiji su roman za odrasle, *Problem promatrača* (2008), za kojeg je on sam predložio izgled naslovnice, ipak naposljetku ukoričili izdavači prema svojim zamislima (usp. Šiber, 2010). Šiber (2010) također napominje kako knjige koje je napisao „nisu namijenjene ljudima koji se zadrže samo na površini“ (Šiber, 2010). Stoga ne bi trebalo suditi 'knjigu po koricama'.

Dječja književnost sklona je i žanrovskoj shematizaciji što se iskazuje kroz predvidive modele žanrova poput romana o dječjoj družbi, o siročetu, pustolovnog romana, itd. (usp. Majhut, 2005, prema Narančić Kovač, 2010: 647). Trivijalna književnost na sličan se način nalazi unutar strukturiranih obrazaca kriminalističkih, ljubavnih, SF romana, itd. (usp. Pavličić, 1987: 76). Izuzev žanrovske shematizacije, jedna od najčešće pripisivanih osobina trivijalnoj književnosti je shematičnost „u toku fabule, u crtanju ljudskih likova i u ideološkoj osnovici djela – a redovito i u jeziku“ (Škreb, 1973, prema Lovrić, 2008: 11). No, jednostavnost jezika i izraza ne može se smatrati trivijalnom karakteristikom jer dječja književnost zahtijeva jednostavnost.

Kako je trivijalna književnost kompleksan fenomen pun proturječnosti, ne smije se sagledavati jednostrano. Iako joj se zamjera shematizam koji onemogućava originalnost, uputno je prisjetiti se da sheme postoje u cjelokupnom književnom stvaralaštvu. Upravo spomenuto razlog je zbog kojeg se elementi trivijalnog mogu pronaći i u visokoj književnosti stoga je glavni zaključak da se trivijalna i visoka književnost ne mogu posve odvojiti (usp. Vučković, 1987: 161) što je slučaj i sa distinkcijom dječje i visoke književnosti. Također, dječja književnost dijeli samo izdvojene elemente s trivijalnom književnošću i njezina sličnost s trivijalnom književnošću nipošto se ne može pronaći u cjelini. Općenito, kako se u

cjelokupnoj književnosti mogu pronaći visoki i niski primjerci, tako se isti mogu pronaći i u dječjoj književnosti (usp. Narančić Kovač, 2010: 648).

Dapače, trivijalna književnost jednim je dijelom utjecala na razvoj dječje književnosti što zamjećuje i Berislav Majhut (2015). Naime, osvrćući se na radove Milana Crnkovića, vezane uz povijest hrvatske dječje književnosti, Majhut zamjećuje da su se izvan Crnkovićeve vidokruga pronašli oblici trivijalne književnosti poput svezaka s kraja 19. stoljeća i polovice 20-ih godina 20. stoljeća i stripova. Spomenuta djela, iako nisu estetski relevantna, Majhut vidi kao nešto što je imalo utjecaja na daljnji razvoj hrvatske dječje književnosti (usp. Majhut, 2015: 198).

Stoga, iako dječja književnost dijeli neke konstruktivne elemente s trivijalnom književnošću, baš kao što ih dijeli i trivijalna književnost s visokom književnošću, ne može se zaključiti da je cjelokupna dječja književnost trivijalna. Dapače, elementi koji se pripisuju trivijalnoj književnosti poput ilustrativnosti, shematizacije i jednostavnosti u dječjoj književnosti imaju posve drugačiju ulogu nego u trivijalnoj. Kroz spomenuto, djelo se prilagođava recepciji mladog čitatelja kako bi se postigla veća razumljivost, a ponekad i edukativnost djela. Dakle, kako u cjelokupnom književnom stvaralaštvu postoje bolji i lošiji primjeri, isti slučaj posve je prihvatljiv i u dječjoj književnosti, zbog čega se nikako cjelokupna dječja književnost ne može približiti trivijalnoj književnosti.

2.3.3. Postmoderna iz rodne vizure

Šokantni uvid u književnost priskrbio nam je feministički pogled 70-ih godina 20. stoljeća. Naime, rasplinulo se vjerovanje da je književnost spolno neutralna. Vidljivo je da dominiraju muške perspektive dok su ženske perspektive većim dijelom bile isključene iz kulture. Sami autori i njihovi likovi u književnosti bili su muškarci, a žene, ako su se pojavile, i ženski likovi, završavali su tragično ili su bili u funkciji muškarca (usp. Oraić Tolić, 2005: 66). Žene su bile tek čitateljice i potrošačice, a muškarci su bili proizvođači i autori (usp. Oraić Tolić, 2005: 70-71). Promotri li se postmoderna iz rodne vizure, uvidjet će se da nije nastala slučajno. Ona je pripremljena od strane modernih muškaraca sa ženskim rodним crtama (usp. Oraić Tolić, 2005: 127). Kako su žene bile zapostavljene kao likovi u literaturi, već s kraja 18. stoljeća, pa sve do 60-ih godina 20. stoljeća, pojavljivali su se u književnosti muški likovi s crtama koje su se tradicionalno pripisivale ženama; primjerice, osjećajnost,

iracionalnost, fragmentarnost, prirodnost i sl. (usp. Oraić Tolić, 2005: 71). Oraić Tolić (2005) o rodnim crtama piše kao o povijesnim konstruktima za koje ne postoji biološka uvjetovanost:

Ne postoje stvarne ženske i muške karakterne crte [...]. Muške i ženske rodne crte [...] su povijesni konstrukti koji mogu jednako pripadati biološkim muškarcima i biološkim ženama. (Oraić Tolić, 2005: 123)

Naposljetku je u postmoderni došao kraj muškom subjektu (usp. Oraić Tolić, 2005: 72). Suprotno navedenom, Mary P. Ryan (2009) objašnjava da žene, primjerice u znanosti, i dalje ne dobivaju zaslužena priznanja za svoja djela. Razlog tomu vidi u nepostojanju nekadašnjeg snažnog ženskog pokreta, čije su ženske i rodne teme zapravo potaknule napredak postmoderne u kojoj je veliki dio znanstvenog diskursa posvetio pažnju temama roda i spola. Osim toga, globalna recesija uzrok je nemogućnosti zadovoljavanja ekonomskih potreba pa se žene koriste svojim ženskim rodnom kako bi postigle blagostanje (usp. Ryan, 2009: 15-17). Žensko tijelo je danas podčinjeno manipulaciji i postalo je ekonomsko dobro i proizvod za razmjenu (usp. Bećirbašić, 2011: 79).

Udalji li se od idealističkog stajališta promatranja postmoderne kao proglasa kraja muškog subjekta, uviđa se da to nije posve istinito. Promotri li se slika žena u medijima, osobito elektroničkim medijima, koji u suvremenom dobu imaju veliki utjecaj na životne stavove ljudi zbog svoje široke rasprostranjenosti, uviđa se da ženski subjekt nije 'oslobođen' utjecaja muškog subjekta. Iako se žene više ne promatraju isključivo kroz ulogu kućanice, 'zarobljene' su na druge načine. Ljepota je nametnuta kao mjerilo vrijednosti pa žene svoja tijela često izlažu pogledu muškaraca tražeći njihovu potvrdu 'ljepote' jer im odobrenje mogu dati samo muškarci (usp. Wolf, 2008: 113). Uvjerene su da bez muške potvrde, pohvale ili odobrenja, ne bi imale ništa (usp. Wilson Schaef, 2006: 39-40). Žene su i najzastupljeniji 'objekti' pornografske industrije jer se povezuju s tijelom, a seksualnost je element tjelesnog (usp. Bećirbašić, 2011: 21-22). Proizvođači i potrošači pornografije često su optuživani da obnavljaju patrijarhat kroz izlaganje žena muškom pogledu poput potrošne robe zbog čega se umanjuje osjetljivost na zlostavljanje žena (usp. McNair, 2004: 61-62). Stoga je upitna i tvrdnja Nancy Fraser i Linde J. Nicholson (1999) koje drže da su feminizam i postmodernizam u posljednjih 10 godina najvažnija političko-kulturalna strujanja (usp. Fraser, Nicholson, 1999: 23). Kao zbunjujuću činjenicu Huyssen (1999) navodi upravo distancu između feminizma i postmodernizma jer već 70-ih i 80-ih godina ženska književnost, kritika i umjetnost općenito čine važan dio postmodernističke kulture (usp. Huyssen, 1999: 219).

Vezano za zapošljavanje, pravobraniteljica za ravnopravnost spolova Višnja Ljubičić zaključila je prema podacima *Hrvatskog zavoda za zapošljavanje* i da se žene teže zapošljavaju, imaju niže prosječne plaće i češće rade na određeno vrijeme, a poslodavci se rješavaju starijih radnica dođe li do viška radne snage (usp. Libela, 2012), a zaključak „istraživanja koje su provele *B.a.B.e.*“ jest „da su hrvatski mediji [...] pod snažnim utjecajem stereotipa“ kroz koje se ostvaruje muška dominacija (usp. SeZaM, 2010a). Osim navedenog, često se ženski žanrovi ocrnjuju kao tekstovi popularne kulture i kao tekstovi namijenjeni ženskoj publici (usp. Grdešić, 2013: 18). Ovdje se ponajprije misli na sporni termin *ženskog pisma*. Naime, njegovo značenje danas razlikuje se od originalnog značenja unutar feminističke kritike književnosti koje je nosio u 70-im godinama prošloga stoljeća (usp. Zlatar Violić, 2006). Danas se koristi kao „opći nazivnik za ženske autorice koje se bave već tradicionalno poimanim ženskim temama“ (Zlatar Violić, 2006).

Želi li se definirati model postmodernističkoga subjekta, uvidjet će se da ne postoji tipični postmodernistički muškarac, ali postoji tipična postmodernistička žena. Marilyn Monroe utjelovljuje koncept ženske tjelesnosti. S time se javlja i eksploatacija ženskog tijela jer se tipična postmodernistička žena veže za film, reklame i politiku (usp. Oraić Tolić, 2005: 242). Ona je „medijski proizvod, remek-djelo nove vizualne kulture“ (Oraić Tolić, 2005: 243). 70-ih godina 20. stoljeća glavno žensko pitanje bila je sloboda tijela. Tu spolnu revoluciju simbolizira „minica na tijelu i pilula u tijelu“ pa se tako njome dovršilo oslobođenje tijela (Oraić Tolić, 2005: 73). Teme tijela i nasilja postale su osobito atraktivne na prijelomu tisućljeća i početku novoga, što se odrazilo i u dječjim romanima, ne samo u romanima za odrasle (posebice kod autorica Maje Brajko Livaković i Jasminke Tihi-Stepanić) (usp. Oraić Tolić, 2005: 73, 79).

2.3.4. *Postmoderna u Hrvatskoj 90-ih i nultih godina*

Dokaz da je hrvatska proza 90-ih i nultih godina čitateljski atraktivna, jest njezina vrlo dobra recepcija zbog koje djela dopiru i do inozemne publike³¹. Globalno tržište u neprestanoj je potrazi za novim, a tranzicijska književnost, tj. književnost s kraja 20. i početka 21. stoljeća, tu se dobro uklopila. Osim što je postmodernistička kultura poljuljala granice između središta i periferije, velikih i malih kultura, uz nju je vezan i paradoks uspjeha hrvatske proze

³¹ Primjerice, međunarodno su poznati hrvatski pisci popu Nedjeljka Fabria, Slavenke Drakulić, Julijane Matanović, Mire Gavrana, itd. koji su nagrađivani od strane međunarodnih žirija (usp. Oraić Tolić, 2005: 180).

(usp. Oraić Tolić, 2005: 180-181). Oraić Tolić (2005) navodi da su pisci postajali to popularniji u Hrvatskoj i svijetu, kako je zbilja postajala strašnijom. Na to se nešto kasnije nadovezao i biznis pa su se mnoge knjige našle na kioscima s novinama³² (usp. Oraić Tolić, 2005: 181). U hrvatskoj prozi 90-ih i nultih više nije bio ostvariv idejni angažman ni vjerodostojni prikaz zbilje, kao ni novo viđenje zbilje. Zbilja se nije mogla oponašati jezikom niti je postojala prava zbilja onkraj jezičnog iskustva koja bi omogućila svježije viđenje tj. nestala je vjera u autentičnu zbilju (usp. Oraić Tolić, 2005: 185-186). Fenomen zbilje uzdrman je 70-ih i 80-ih u ludističkoj i lakoj postmoderni: „Otkriće intertekstualnosti pretvorilo je cijelu zbilju u kulturu, u splet tuđih tekstova i citata“ (Oraić Tolić, 2005: 186). Hrvatski pisci predočavali su zbilju ovisno o umjetničkim, medijskim i komercijalnim ciljevima tj. radi estetskih užitaka čitatelja, medijske promocije ili zarade.

Intertekstualnost, koja se počinje koristiti u većoj mjeri, omogućila je piscu način posrednog prikaza zbilje. Iako nam iskustvo govori da je zbilja realna, ona može biti falsificirana, simulirana, manipulirana. Dokumentarnost je obilježje svakog žanra koji je vezan za autentičnu zbilju, a dokumentarizam je književna strategija. Ona faktografsku zbilju preobražava u estetsku činjenicu. Za dokumentarizam je bitna reprezentacija autentične zbilje tj. pisac smatra da ju može estetski dočarati. Vjera da život piše najbolje priče potrebna je za predočavanje zbilje čime nastaje tekst zanimljiviji od fikcije (usp. Oraić Tolić, 2005: 188-192). U 90-ima se može govoriti o autobiografskoj prozi, no ne i o autobiografiji. Autobiografska proza smještena je u pripovjedni prostor koji je između historiografije i fikcije (usp. Zlatar, 1998: 11). Inicira je vjera autora da može prenijeti autentičnu zbilju u autobiografiji i nemogućnosti iste u autobiografskoj prozi gdje se poigrava fikcionalizacijom i manipulacijom činjenicama (usp. Oraić Tolić, 2005: 196). Stoga je autentična zbilja samo okvir za stvaranje iluzije zbilje.

2.3.4.1. Virtualnost, virtualna zbilja i virtualni realizam

Važni fenomeni koje je iznjedrio kraj 20. stoljeće jesu *virtualnost*, *virtualna zbilja* i *virtualni realizam* i vezani su za računalnu tehnologiju. Doživljaj simulirane zbilje opisan je terminom *virtualna zbilja*, čime se najavljuje novi tip moguće zbilje. Književnost ne može dosegnuti autentičnu zbilju već simulira zbilju što nije neposredna prezentacija zbilje. Zbilja

³² Riječ je o novinama kao što su *Jutarnji list*, *Večernji list*, *24 sata*, itd., časopisima poput *Storyja*, *Glorije*, itd. te npr. trenutno najpoznatijim *Tiskovim* kioscima na kojima je moguće kupiti knjige s novinama ili bez novina.

je počela imitirati umjetnost, osobito fikciju. Oraić Tolić (2005) smatra da je moguće okupljanje većine poetičkih koncepata nultih godina pod zajednički nazivnik – *virtualni realizam*. *Virtualni realizam* briše razliku između stvarnog i imaginarnog svijeta, a kao književna činjenica odnosi se na teme virtualnih svjetova i njihovog odnosa prema realnom svijetu. Prema Oraić Tolić postoje dva tipa *virtualnog realizma* kao književne tehnike:

Što je veća zastupljenost realnih svjetova i motiva, što pisci više vjeruju u autentičnost objektivne zbilje i mogućnost njezina prikaza, to je *virtualni realizam* slabiji, odnosno hladniji i, obratno, što je veća zastupljenost simulakruma i boravak u hiperzbilji, to je *virtualni realizam* jači i topliji. (Oraić Tolić, 2005: 218)

Ako pak realni svijet izostaje tada se to naziva *užareni* ili *kipući virtualni realizam* (usp. Oraić Tolić, 2005: 218). *Hladni virtualni realizam* prevladavao je 70-ih i 80-ih godina u ludističkoj postmoderni, a vrući u simulakralnoj postmoderni 90-ih i dvijetisućitih.

Promatrano iz vizure virtualnog realizma, postmodernizam se u Hrvatskoj značajnije javlja početkom 70-ih godina. Tada nastupa generacija koja uvodi fantastiku umjesto realnih društvenih tema. Počinje se sumnjati u realni svijet i original, a kopija zadobiva jednaku ili čak i veću vrijednost od originala. Kopija je postala originalnija od autentične zbilje čime je stavljena u povlašteni položaj. U vrućem virtualnom realizmu pojavile su se dvije važne tehnike – *imaginarno kao realno* i *realno kao imaginarno* (usp. Oraić Tolić, 2005: 222). Tehnikom *imaginarno kao realno* predstavljaju se fiktivni svjetovi kao zbiljski, a tehnikom *realno kao imaginarno* predstavlja se manipulacija kao stvarna zbilja tj. manipulira se stvarnim činjenicama. U potonjem postupku briše se razlika između stvarnih i fiktivnih događaja.

Potkraj 60-ih odigrala se i spolna revolucija uz tehnološku i medijsku. Oraić Tolić o tome navodi:

'Vječno ženstveno' pretvorilo se u razgoličeno žensko tijelo, visjelo je na kioscima i vrtjelo se u filmovima, sve dok na kraju 20. stoljeća ideja ljubavi nije doživjela apokaliptični 'kraj' među drugim 'krajevima' u erotskim kompjutorskim igrama i svlačenju intime u realističnim showovima. (Oraić Tolić, 2005: 225)

U postmoderni vulgarne riječi preplavljaju tekstove, a spolni čin, bolest i smrt pojavljuju se kao glavne teme. Status književnosti promijenjen je na svim razinama pojavom medijske kulture. Nakon što je fiktivnost dodijeljena književnosti od strane medija, književnost se okrenula medijima radi vlastitog opstanka u virtualnom dobu. Tako je nastala

književnost orijentirana na medijsku kulturu tj. medijska književnost (usp. Oraić Tolić, 2005: 226, 230).

2.4. Ispreplitanje popularne kulture i postmodernističke umjetnosti

Schmidt-Wulffen (1993) sagledava postmodernističku umjetnost kao simptom promjene ideologema u umjetnosti jer se zajedno s društvom mijenja i umjetnost. U postmodernističkom vremenu brišu se granice između fikcije i realnosti, a umjetnost gubi patos za istinom i prosvjetiteljski zanos. Dok se modernističke slike i skulpture odnose same na sebe, u postmodernističkoj umjetnosti bitan segment čine asocijacije. To pak je posljedica slika iz stripova, reklama, filmova, televizije općenito. Iz tog razloga, u postmodernističkom vremenu postaju problematični odnosi između pojma i predodžbe te jezika i slike (usp. Schmidt-Wulffen, 1993: 232, 238). Drugim riječima, „razvoj se može svesti na nazivnik ukorijenjen u povijesti estetike: lijepi privid preuzeo je mjesto istine kao regulative u ideologijskoj nadgradnji umjetnosti“ (Schmidt-Wulffen, 1993: 232). U vrijeme moderne vjerovalo se da ljepota koristi zavođenje kao oruđe moći, a kako estetički produkti postmodernističke umjetnosti zavode, tako bude i sumnju (usp. Schmidt-Wulffen, 1993: 237). Peter Kemper se u predgovoru za knjigu *Postmoderna ili borba za budućnost*³³ (2013) osvrće na sadašnje stanje kulture govoreći da bi se život u postmoderni mogao usporediti sa atmosferom sajma, no nije siguran bismo li si to mogli predočiti zbog zastarjelosti spomenute metafore s obzirom na metež visokotehnizirane civilizacije u kakvoj živimo (usp. Kemper, 1993: 7).

Welsch (1993) tvrdi da je postindustrijsko društvo zapravo društvo informacija, no da se vrijednosti postmoderne i postindustrijskog društva uvelike razlikuju. Dok postmoderna propagira užitak, potonje propagira racionalnost funkcije i efikacije što uzrokuje jaz između spomenutih sfera. Ipak, korespondenciju između postmoderne i postindustrijskog društva moguće je pronaći u divrgentnosti tj. prisutna je heterogenost (pluralizam paradigmi i neujedinjenih mjerila unutar cjelokupnog postmodernističkog društva), kako u sferi kulture tako i u sferi privrede i politike (usp. Welsch, 1993: 21-22). Friedländer (1986) objašnjava:

³³ Naslov izvornika: *Postmoderne oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft* (1988).

Novi diskurs pokušava prevladati tu blokadu trudeći se da oslobodi jezik književnosti i kina, dopuštajući imaginarnom i fantazmima da slobodno dišu, budeći iznova jednu atmosferu, estetiku, strast, svirajući na svim strunama straha. (Friedländer, 1986, prema Schmidt-Wulffen, 1993: 237)

U postmoderni se kod mislioca i misliteljica javlja sumnja u zbilju, u svaki smisao, oni ne traže cjelovite sustave, diskurs im je zaigran i anarhičan zbog vjere u jezik i njegovu (ne)moć (usp. Oraić Tolić, 2005: 35, 37), a umjetnost se na različite načine opire glavnoj modernističkoj naraciji i autoritetu visoke umjetnosti tražeći i stvarajući vlastiti jezik. Nebitna je podjela između 'visokih' i 'niskih' žanrova radi čega umjetnost ponekad izgleda trivijalno, bez stila i usmjerena na popularno (usp. Butler, 2007: 65). Pritom se njezin savez s popularnom kulturom „prihvaća kao anti-elitistički, anti-hijerarhijski i oponentski“, a najviše pažnje posvećuje na „do sada marginalizirane oblike identiteta i ponašanja“ (Butler, 2007: 65).

Ideja postmodernističkog u najširem smislu po prvi put dobiva svoj oblik u kontekstu popa te se istovremeno suprotstavlja odbacivanju masovne kulture što je jedno od modernističkih karakteristika (usp. Huyssen, 1999: 211). Paralelno sa sklonošću ka trivijalnom razvija se i sklonost ka prividu već 60-ih godina. U igri s elementima iz stripova, filma i televizije umjetnici otkrivaju nove dekoracije za svoja djela (usp. Schmidt-Wulffen, 1993: 234). Huyssen (1999) radi povijesnu distinkciju između postmodernizma 60-ih i 70-ih te postmodernizma 80-ih. Kao obilježje postmodernizma 60-ih i 70-ih navodi odbacivanje i kritiku modernizma. I dok postmodernizam 60-ih pokušava oživjeti europsku avangardu u amerikaniziranom obliku, u 70-ima se javlja novina poput eklektične kulture, a postmodernizam napušta kritiku, transgresiju i negaciju, ali se oblikuje i novi otpor, kritika i negacija trenutnog stanja (usp. Huyssen, 1999: 211). U postmodernizmu 60-ih javlja se ikonoklastičan napad na sve ono što Peter Bürger (1984) označava kao institucionalnu umjetnost (usp. Bürger, 1984, prema Huyssen, 1999: 214). Taj naziv odnosi se „na načine percepcije i definiranja uloge umjetnosti u društvu i [...] načine stvaranja, oglašavanja, distribuiranja i konzumiranja umjetnosti“ (Huyssen, 1999: 214). „U obliku happeninga, pop spektakla, psihodelične umjetnosti, acid rocka, alternativnog i uličnog teatra, postmodernizam 1960-ih polako je preuzimao kontradiktorni etos koji je njegovao modernu umjetnost u njezinim ranijim etapama, no koji se izgleda više nije mogao održati“ (Huyssen, 1999: 215). Uspjeh pop avangarde, razvijene ponajprije iz oglašavanja, osigurao joj je profitabilnost radi čega je prihvaćena u kulturnoj industriji (usp. Huyssen, 1999: 215). Slike iz reklama, časopisa, televizije zatrpavaju ljudska osjetila uzrokujući promjene ukusa što pospješuje

prodaju, pomodnosti omogućuju prednost nad kulturom i oblikuju javno mnijenje što je od vitalne važnosti za privredu (usp. Butler, 2007: 118). Zahvaljujući entuzijazmu spram novih medija, već 60-ih javlja se i pokušaj vrednovanja popularne kulture pa taj trend jača zahvaljujući rock i folk glazbi, različitim oblicima popularne kulture i napuštanju kritike masovne kulture (usp. Huyssen, 1999: 216). Stoga su postmodernistička vjerovanja i umjetnost uglavnom pesimistični i to ne bez razloga. Naime, masovno obilje nipošto nije pozitivno jer omogućuje marketingu i reklamama stvaranje i definiranje vrijednosti koje su uglavnom materijalne (usp. Butler, 2007: 115). Kemper (1993) se na to nadovezuje pojašnjavajući da:

Iščezavanje originala u tisućama kopija gotovo uvijek znači zapostavljanje dubine u korist sve veće širine. (Kemper, 1993: 266)

Butler (2007) kao prihvatljivu činjenicu današnjice spominje da su informacije u funkciji održavanja ekonomskih i drugih moći pojedinaca ili skupina, a ne u funkciji istine (usp. Butler, 2007: 113). Dapače, spomenuto vrlo rječito eksplicira:

Mi ljudi smo naprosto zatvoreni u svijet znakova kojim vladaju mediji, a koji podmuklo stvara kapitalizam da bi u nama proizveo želje koje su međusobno povezane samo u lancu ideja kojim nas žele obmanuti. One su puki simulakrumi³⁴ koje zamjenjuju realne stvari i njihove aktualne odnose [...]. (Butler, 2007: 114-115)

Začetnik upotrebe pojma simulakruma unutar postmodernističke misli jest Jean Baudrillard (usp. Oraić Tolić, 2005: 217). Pritom Baudrillard (2001) poima simulaciju kao „stvaranje zbilje po modelima bez porijekla i bez stvarnosti: hiperzbilje“ (Baudrillard, 2001: 8), a simulakrum kao privid. Unutar razlikovanja četiri stupnja u razvoju slike, kao jedan od stupnjeva navodi stupanj kada je slika vlastiti simulakrum, tj. ne postoji njezin odnos sa stvarnošću (usp. Baudrillard, 2001: 14) te presudni obrat vidi u prijelazu „od znakova što nešto prikrivaju do znakova što prikrivaju da nema ničega“ (Baudrillard, 2001: 15). U prvu skupinu znakova, između ostalog, ubraja i ideologiju (usp. Baudrillard, 2001: 15). 60-ih godina je jezik za opisivanje umjetnosti, književnosti i arhitekture potjecao iz ideologije modernizacije stoga je sam pojam postmodernizma dobio širu upotrebu u 70-im godinama. Optimizam spram tehnologije, medija i popularne kulture je splasnio i ustupljeno je mjesto

³⁴ Prema Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje (IHJJ) (2011) definicija *simulakruma* je „kopija koja nema izvornik ili nije utemeljena u stvarnome svijetu“ te se spominje upotreba pojma simulakruma u kritici postmoderne kulture zbog nejasnih granica između stvarnosti i reprezentacija stvarnosti (kopija) (IHJJ, 2011).

kritičnim procjenama prema kojem televizija gubi status lijeka i zauzima status zagađenja (usp. Huyssen, 1999: 217).

Dijeljenje visokog modernizma i masovne kulture prestaje biti relevantno za postmodernističku senzibilnost, bila ona umjetnička ili kritička. Umjetnici se sve više približavaju masovnim i popularnim žanrovima i kulturalnim oblicima (usp. Huyssen, 1999: 218). Usprkos kritikama na račun masovne kulture, zahvaljujući miješanju masovne kulture i modernizma, stvoreni su neki od najuspješnijih oblika književnosti i umjetnosti, ali i estetski promašaji od kojih, uostalom, ni modernizam nije bio pošteđen. Dakle, književnost postmoderne nije više isključivo intelektualna i elitna već je i sentimentalna i popularna. Stvara se veza zbilje i fikcije, elitnog i popularnog. Postmoderna je ondje gdje obitava pluralizam jezika, modela i načina postupanja unutar jednog djela (usp. Welsch, 1993: 14).

Kao što je evidentno, ispreplitanje popularne kulture i književnosti ogleda se u sklonosti k trivijalnom. Književnost se poigrava elementima stripova, filmova i televizije, a promjena ukusa vezuje se uz profitabilnost koja bi se mogla odrediti kao još jedna od bitnih značajki postmodernističke kulture. Naime, trend vrednovanja popularne kulture javlja se s razvitkom novih medija koji definiraju (uglavnom materijalne) vrijednosti. Radi bolje profitabilnosti, nastaju mnogobrojne kopije, simulakrumi, zbilja i fikcija se isprepliću, a umjetnici sve više koketiraju s popularnokulturnim elementima i žanrovima.

3. POPULARNA KULTURA

3.1. Odnos popularne kulture i ideologije

Za bolje shvaćanje popularne kulture potrebno se najprije dotaknuti pitanja ideologije. U prethodnom poglavlju pojašnjena je uloga ideologije u okviru postmodernizma, njezino ispreplitanje s postmodernističkom umjetnošću i njezin utjecaj na razvoj srednjoeuropskog tipa postmodernizma, stoga ovdje preostaje, prije samog govora o popularnoj kulturi, reći nešto više o samom pojmu ideologije te ideologiji konzumerizma (potrošačkoj kulturi) koja je usko vezana uz popularnu kulturu.

Ideologija, kao i kultura, ima mnogo konkurentskih značenja. Kako se u većini kulturalnih analiza koncept koristi naizmjenično s kulturom, posebice s popularnom kulturom, njegovo razumijevanje je time zamršeno. Ideologija je bitna za razumijevanje prirode popularne kulture jer se često koristi za referiranje na isto konceptualno područje kao kultura (usp. Storey, 2009: 2). Govoreći o ideologiji, Graeme Turner (2003) dodjeljuje joj status „najvažnije konceptualne kategorije unutar kulturalnih studija“ (Turner, 2003: 167).

Teun A. van Dijk (2006) uzrok prijepora oko definiranja pojma ideologije unutar društvenih i humanističkih znanosti vidi u povijesnim i političkim razlozima jer ideologija dijeli marksiste od nemarksista, ali i znanstvenike u njihovom znanstvenim pristupima koje dijeli na kritičke i nekritičke. Pored svega, ističe i da su same spomenute podjele ideološke. Kao neke od pojmova koji se opiru točnom definiranju navodi pojam *znanja*, *moći*, *diskursa*, naglašavajući pritom da se pojam ideologije razlikuje od njih po svojoj upotrebi koja je najčešće pejorativna. Dakako, složenost navedenih pojmova nije moguće obuhvatiti definicijama jer one ne mogu sažeti različita shvaćanja svakog pojedinog pojma (usp. van Dijk, 2006: 11).

U potrazi za konceptom ideologije, potrebno se vratiti u vrijeme s kraja 18. stoljeća, do Francuza Destutta de Tracyja i skupine filozofa koji su predložili naziv *idéologie* za znanost o idejama (usp. Huzjak, Polić, 2006: 1) koja, izuzme li se filozofija, nije zaživjela (usp. van Dijk, 2006: 12). Naime, uporaba pojma ideologije referira se i danas na „sustav pogrešnih, lažnih, iskrivljenih ili na drugi način krivo usmjerenih uvjerenja koje povezujemo s našim društvenim ili političkim protivnicima“ (van Dijk, 2006: 12).

Iako je nemoguće pobrojati sva shvaćanja ideologije, potrebno se osvrnuti na barem nekoliko njih. John Storey (2009) navodi da se ideologija „može odnositi na sistematiziran skup ideja razrađen od strane određene grupe ljudi“ (Storey, 2009: 2). U tome slučaju može se govoriti o „profesionalnoj ideologiji“ kao idejama koje vode praksu određenih profesionalnih grupa“ (Storey, 2009:2) kao što su Socijaldemokratska partija Hrvatske, Hrvatska demokratska zajednica, Hrvatski laburisti, itd. Nadalje, ideologija se koristi za naznačavanje iskrivljenih slika stvarnosti tekstova i praksa koje su u interesu moćnih pa prema tome može se govoriti o kapitalističkoj ideologiji. Ona prikriva stvarnost podređenosti tj. podređeni ne vide sami sebe kao potlačene (usp. Storey, 2009: 3). Uz spomenuto shvaćanje ideologije veže se poznata formulacija Karla Marxa³⁵ (1976) u kojoj govori:

U društvenoj proizvodnji svoga života ljudi stupaju u određene, nužne odnose, nezavisne od njihove volje, odnose proizvodnje, koji odgovaraju određenom stupnju razvitka njihovih materijalnih proizvodnih snaga. Cjelokupnost tih odnosa proizvodnje sačinjava ekonomsku strukturu društva, realnu osnovu kojoj se diže pravna i politička nadgradnja i kojoj odgovaraju određeni oblici društvene svijesti. Način proizvodnje materijalnog života uvjetuje proces socijalnog, političkog i duhovnog života uopće. (Marx, 1976)

Naime, prema Karlu Marxu i Friedrichu Engelsu (1974) definicija ideologije obuhvaćala bi „vladajuće ideje određenoga doba“ (Engels, Marx, 1974, prema van Dijk, 2006: 13). Spomenuti filozofi povezivali su te ideje s idejama vladajuće klase tj. prema njihovom mišljenju određivala ih je ekonomska baza društva. Kako vladajuća klasa nadzire sredstva za proizvodnju, ali i sredstva za produkciju ideja, osobito u okvirima medija, obrazovanja, književnosti i politike, u mogućnosti je postići da oni nad kojima vlada potpuno ili u određenoj mjeri prihvate njezinu ideologiju (usp. van Dijk, 2006: 13).

Iduća definicija ideologije, napominje Storey, veže se na prethodnu i ovisi o društvu strukturiranom oko nejednakosti i ugnjetavanja. Tekstovi (glazba, filmovi, književnost, itd.) su tada svjesno ili nesvjesno pristrani tj. oni su, uvjetno rečeno, politički jer nude ideološku sliku kakav svijet jest ili bi trebao biti. Prema definiciji ideologije koja je vezana s ranim radom Rolanda Barthesa, ideologija (ili *mit/le mythe*, kako je Barthes naziva)³⁶ većim djelom

³⁵ Nije na odmet spomenuti da je Karl Marx pojam ideologije (i to s negativnim predznakom) uveo u modernu filozofiju i sociologiju te je od nje načinio temu oko koje će se voditi mnoge prepirke, kako znanstvene tako i političke (usp. Jukić, 1989: 50).

³⁶ Milivoj Solar (1988) također se osvrće na Barthesovo poistovjećivanje ideologije (*l'idéologie*) i mitologije (*la mythologie*). Shvaćanje ideologija i mitologija u najširem određenju kao predodžbi i priča ne pomaže u njihovoj distinkciji stoga se potrebno osvrnuti na konkretnije elemente. Primjerice, ideologija se služi imaginativnim tvorevinama i predodžbama, ali na svoj način preuzima i građu iz znanosti (usp. Solar, 1988: 10, 15). Više o

djeluje na razini konotacija, simboličkih i aluzivnih značenja koja nose tekstovi i prakse. U tome leži pokušaj predstavljanja kulturnog kao prirodnog, specifičnog kao univerzalnog, i sl. 70-ih i 80-ih godina bila je utjecajna definicija koju je razvio Louis Althusser. On gleda na ideologiju kao na materijalnu praksu (usp. Storey, 2009: 4). Dakle, Althusser (1971) konstatira da je „svaka društvena tvorevina rezultat prevladavajućeg načina proizvodnje“ (Althusser, 1971: 1). Pod time se smatra da ideologija nije samo u određenim idejama svakodnevnog života već u praksama svakodnevnog života te stvara socijalne i ekonomske uvjete i odnose kako bi se kapitalizam mogao nastaviti (usp. Storey 2009: 4-5). Althusser kroz primjer kapitalista koji proizvodi vunene tkanine pokazuje njegovu vezanost uz druge kapitaliste (uzgajivača ovaca, proizvođača strojeva, itd.) koji omogućuju njegovu proizvodnju. Proces je, dakako, perpetuirajući jer drugi kapitalisti također ovise o prvom kapitalistu koji proizvodi vunenu tkaninu (usp. Althusser, 1971: 2).

U drugoj polovici 20. stoljeća dolazi do preokreta u shvaćanju ideologije pa se ona počinje prihvaćati manje pejorativno nego prije (usp. van Dijk, 2006: 14). Van Dijk (2006) eksplicira da „ideologije obično definiramo kao političke ili društvene sustave ideja, vrijednosti i pravila skupina i drugih zajednica, koje imaju funkciju organizirati ili legitimirati djelovanje tih skupina“ (van Dijk, 2006: 14). Sveobuhvatniji koncept ideologije zastupa i Martin Selinger (1979) prema kojem je ideologija „skup uvjerenja i nevjerovanja izraženih u vrijednosnim rečenicama, prizivnim rečenicama i objasnidbenim izjavama“, a takva ideologija legitimira „udruženo djelovanje za očuvanje, reformu, rušenje ili rekonstrukciju određenog poretka“ (Selinger, 1979, prema van Dijk, 2006: 15).

Van Dijk smatra da teorija ideologije ponajprije treba biti multidisciplinarna stoga svoje proučavanje smješta u trokut koji povezuje spoznaj, društvo i diskurs. Navedeno podupire tvrdnjama da se ideologija barem implicitno shvaća kao sustav ideja, stoga je vezana za ono što psiholozi nazivaju spoznajom, da je bez sumnje društvena jer je povezana sa skupnim interesima i da suvremeni pristupi ideologiji nastoje pojasniti kako se ideologija izražava u društvu jer pojmovi koji se vežu uz funkciju ideologije (poput legitimacije i manipulacije) pripadaju u domenu diskurzivne društvene prakse što znači da diskurs³⁷ ima veliku ulogu u reprodukciji ideologije (usp. van Dijk, 2006: 16-17).

razlikovanju mita i ideologije vidi u Milivoj Solar (1988) *Roman i mit. Književnost – ideologija – mitologija*, Zagreb: August Cesarec.

³⁷ Pod pojmom diskursa van Dijk podrazumijeva „jezičnu uporabu, tekst, govor i komunikaciju“ (van Dijk, 2006: 19).

Nešto ranije od van Dijka (2006)³⁸, na tragu sličnog definiranja ideologije je i Ivan Ivas (1988), koji tumači da ideologija u suvremenom društvu pretežno znači „skup znanja i vjerovanja, misaoni sustav zajednice, cjelokupni duhovni život [...]“ (Ivas, 1988: 17). Stuart Hall (1996) jedan je od znanstvenika koji nudi definiciju ideologije podudarnu van Dijkovoj pa navodi da ideologiju razumije kao „mentalne okvire – jezike, koncepte, kategorije, zamisli i sustave predodžbi – koje različite klase i društvene skupine razvijaju kako bi učinile smislenim, shvatile i učinile razumljivim način na koji društvo djeluje“ (Hall, 1996: 25-26).

Uvjet za nastajanje ideologije je raširenost određenih ideja unutar društva (usp. van Dijk, 2006: 233-234). Bez obzira na različita shvaćanja što ideologije jesu, uvijek su na neki način povezane s idejama, stoga je potrebno razumjeti što su ideje (usp. van Dijk, 2006: 31). Pojmovima ili idejama nazivamo misaone stereotipe. Mišljenje mogu priječiti stabilna značenja i kruti pojmovi te sve ono što ne možemo bez napora smjestiti u sheme koje već postoje. Priroda pojma otvara mogućnost da se ideja pretvori u ideologiju. Svakoj pojavi traži se mjesto u sustavu. Kada se to mjesto pronađe stvara se privid normalnosti, razumljivosti. Po determinizmu, misaoni sustavi su ideološki (usp. Ivas, 1988: 19-21). Van Dijk (2006) predlaže prikaz ideja unutar svakidašnjih značenja prema čemu su ideje objekti/procesi uma/umu, proizvodi mišljenja, dio znanja, originalne i nove misli o različitim pitanjima te „mogu biti osobne ili raširene u društvu“ (van Dijk, 2006: 32). Dakle, ljudi se mogu pojaviti s idejom ili ideja s njima, odnosno, može se reći i da je osobi 'usađena' ideja (usp. van Dijk, 2006: 32).

Potrebno je napomenuti da se ideologija ne definira isključivo u spoznajnom smislu već i na mikrorazini kroz društvene prakse i na makrorazini kroz društvene skupine i njihove međusobne odnose te institucije jer društveni akteri kroz diskurzivne i druge konkretne društvene prakse koriste, grade i mijenjaju ideologiju (usp. van Dijk, 2006: 22).

Dakle, preciznu definiciju ideologije nije moguće ponuditi. Ovisno o kritičkim pristupima, koji ovise o znanstvenim i političkim opredjeljenjima, nude se različite definicije iste. Pojam ideologije najčešće se koristio u pejorativnom smislu te se vezao za skup ideja neke grupe ljudi, za legitimaciju djelovanja skupina, prikrivanje stvarnosti u interesu moćnih, simbolička značenja tekstova, prakse svakodnevnog života, itd. No, noviji pristupi manje su pejorativni stoga ideologiju vežu uz spoznavanje, društvo i diskurs te je shvaćaju kao ono što svijet i djelovanje društva čini smislenim. Dakako, s mijenjanjem društva i društvenih odnosa, mijenjaju se i načini sagledavanja ideologije.

³⁸ Izvornik van Dijkova djela objavljen je 1998. godine pod naslovom *Ideology: A Multidisciplinary Approach*.

3.1.1. Reprodukcija i usvajanje ideologija od strane mladih

Kako obrazovni sustav svakodnevno uključuje sve pripadnike društva, smatra se najrazvijenijom i najprisutnijom ideološkom institucijom (usp. van Dijk, 2006: 250). Primjerice, društvo obvezuje dijete da uči sustav znakova, no s gramatikom jezika uči se i viđenje svijeta jer se prijenosom obavijesti uspostavljaju društveni odnosi. Prema tome, škole također utječu na ideologizaciju svijesti jer razvijaju upotrebu govornih obrazaca umjesto razvoj mišljenja. Škola uči što je u pojedinim situacijama prikladno misliti i reći. Ideologija nameće subjektu aktualne teme i aktualni jezik (usp. Ivas, 1988: 18-28).

Ranih 1980-ih spoznajna psihologija razvila je konstrukt mentalnog modela³⁹ koji je u proizvodnji diskursa polazište za tekst i govor, „on je osobno znanje, iskustvo ili mišljenje o nekom događaju“ (van Dijk, 2006: 114) potrebno u proizvodnji diskursa. Primjerice, moguća je izgradnja tumačenja teksta koje je djelomično u neskladu s njegovim značenjem ili s govornikovim/piščevim namjerama. Dakle, iako su ideologije neizravno povezane s diskursom, isti može izravno izraziti ideologije. Također, gradnja ideologija djelomično ovisi o ideološkim izjavama izraženima u diskursu. Ulogu izravnog utjecaja na ideologiju društva ima propaganda kao strategija manipulacije (usp. van Dijk, 2006: 114, 124).

Miroslav Huzjak i Milan Polić (2006) tvrde da je manipulacija (osobito) gledateljima oduvijek postojala, a njezin snažan zamah nastao je sa razvitkom suvremenih multimedija (usp. Huzjak, Polić, 2006: 49). Još je Althusser u ideološke aparate države svrstao radio, televiziju, tisak, itd. (usp. Althusser, 1971). Dakle, evidentno je da su mediji jedni od prenositelja ideologija. Može se reći da su najsloženija institucija koja širi ideologije iako su svojim većim dijelom usmjereni na proizvodnju informacija i zabave. Čitava proizvodnja vijesti, emisija o tekućim događajima, dokumentarnih emisija, serija, itd. podložna je dominantnoj ideologiji (usp. van Dijk, 2006: 250-252). Van Dijk (2006) pojašnjava da „društvene i semiotičke prakse izvan teksta i govora također izražavaju i reproduciraju ideologije“ (van Dijk, 2006: 260). Primjerice, semiotičke poruke poput fotografija, reklama i filmova mogu izražavati ideologije. Prema tome, diskurs nije dovoljan za reprodukciju ideologija usprkos činjenici da je nerijetko ključan za spomenuto zbog svoje izravnosti i izričitosti u izražavanju ideologija (usp. van Dijk, 2006: 260-261). Grafičkim svojstvima kao što su vrsta i boja slova, pozicioniranjem teksta u kombinaciji s različitim slikama,

³⁹ Nataša Rupčić (2002) pojašnjava da je mentalni model „način gledanja na svijet, okvir za kognitivne procese našega razuma“, da je njime određeno razmišljanje i ponašanje te da „mentalni modeli omogućuju reakciju u novim situacijama, ali, ponekad ti modeli ograničuju ili priječe prilagodbu [...]“ (Rupčić, 2002: 914).

fotografijama moguće je neizravno manipulirati ideološkim značenjima (van Dijk, 2006: 272).

Huzjak i Polić tvrde da je čitava umjetnost, „pa i likovna, izložena ideološkom formatiranju“ (Huzjak, Polić, 2006: 49). Stoga upozoravaju da odgajatelji, učitelji i profesori, tj. svi oni koji se bave odgojem, moraju ovladati „sposobnošću prepoznavanja ideoloških poruka u bilo kojem obliku“ kako ne bi „i sami postali ideološka transmisija i sredstvo manipulacije djecom u interesu određenih centara društvene moći“ (Huzjak, Polić, 2006: 51). Mirjana Ule (1988) ističe da su školske institucije podređene državi ili zasebnim ustanovama velikog utjecaja (kao što je npr. crkva), a unutar procesa školovanja koji obuhvaća djecu različite starosti, djeca su razapeta između obitelji i škole. Posljedično spomenutom, ona su ranjiva i spremna prihvatiti osnovne vladajuće ideologije (usp. Ule, 1988: 10). Upravo zbog toga, Huzjak i Polić mišljenja su da bi škole trebale biti mjesta gdje će se mladi osposobiti za kritičko suočavanje s porukama koje prenose ideologije u masovnim, osobito u vizualnim medijima (usp. Huzjak, Polić, 2006: 57). Iako je pojam ideologije jedva prihvatljiv pojam za djecu (usp. Van Dijk, 2006: 331), Huzjak i Polić tvrde da su mlađa djeca podložnija ideološkim utjecajima radi svoje naivnosti (usp. Huzjak, Polić, 2006: 49). Naime, pojam ideologije, kao i sama ideologija, postupno se usvajaju u vrijeme mladenaštva tj. ljudi će usvojiti ideologije „tek kada nauče što znači biti pripadnik skupine“ (van Dijk, 2006: 331-332). Potreban je prelazak iz razmišljanja 'ja' u razmišljanje 'mi'/'oni'. No, jasno je da već u ranoj dobi usvajaju spoznajne i društvene uvjete pripadnosti te načine povezivanja pripadnosti s mišljenjima iako se društveno-političke ideologije usvajaju kasnije (usp. van Dijk, 2006: 332).

Obrazovni sustav uključuje pripadnike društva, stoga neki sagledavaju obrazovne institucije, obično podređene državnim institucijama, kao ideološke institucije. Spomenuto gledište pojašnjava se kroz poimanje jezika kao nečega što uspostavlja društvene odnose, a time i viđenje svijeta oko sebe, prema kojima se različiti tekstovi mogu tumačiti na različite načine u skladu s vlastitim (ponekad usađenim) tumačenjem svijeta. Multimedijaska sredstva koja se upotrebljavaju u izvođenju nastave omogućuju veću manipulaciju mladima kod kojih još uvijek nije u dovoljnoj mjeri izgrađena kritička svijest. U tom su razdoblju od ključne važnosti obrazovni djelatnici koji bi trebali raspoznati ideološke poruke kako ne bi postali njihovi prenositelji i subjekti koji manipuliraju djecom. Drugim riječima, potrebno je razvijati kritičku svijest kod djece kako bi u mladenaštvu raspoznali ideološke utjecaje, koje tada mogu prihvatiti ili odbaciti.

3.2. Odnos popularne kulture i potrošačke kulture

Nakon govora o ideologiji i načinima njezinog usvajanja kod pripadnika mlađih dobnih skupina, a prije govora o popularnoj kulturi, potrebno je reći nešto o potrošačkoj kulturi koja je u dosluhu kako s ideologijom, tako i sa popularnom kulturom.

Naime, materijalno bogate i fizički lijepe ikone pojavljuju se na televizijskim i kompjuterskim zaslonima te filmskim platnima u kinu. One 'podizju ljestvicu' pa se kao imperativ nameće prilagodba načinu života vezanom za rasipnu potrošnju. Kao krajnji cilj nameće se život u kojem se posjeduje status i dobar fizički izgled (usp. Hedges, 2011: 39). Potrošačka kultura, koja se obično veže uz popularnu kulturu, određuje što znači pripadati nečemu, postavlja uvjete kako treba živjeti i pokazuje koje je mjesto svakog pojedinca u društvu (usp. Hedges, 2011: 29). Ljudi postaju roba poput potrošnih proizvoda koji nemaju vlastitu vrijednost sami po sebi (usp. Hedges, 2011: 43). Masovna kultura pridonijela je razvitku samoobmane te uvelike uspostavlja nadzor nad pojedincima (usp. Hedges, 2011: 33). Chris Hedges (2011) napominje da je uvriježeno da se naš osobni stil definira kroz ono što kupujemo ili trošimo i to se brka s individualizmom (usp. Hedges, 2011: 48). Zbog toga se, primjerice, već u 70-ima formiraju tri subkulturne formacije, od kojih je svaka nositelj zasebnih stilova. Te subkulturne formacije jesu šminker, hašomani i štemeri, a kasnije i punkeri, darkeri, metalci, rockabillyčari, hip-hoperi i mnogi drugi (usp. Perasović, 2001).

Hedges smatra da su ljudi u današnje vrijeme taoci manipulacije od strane potrošačke industrije. Sve više se traga za novim oblicima eskapizma i novim zadovoljstvima s brzim učinkom (usp. Hedges, 2011: 64). Suvremena kultura okrenuta je potrošnji i odaje počast dopadljivom i opčinjavajućem. Život se odvija u nestvarnim svjetovima koje su stvorile korporacije kako bi izvukle dobit iz ljudske neosviještenosti. Proizvodi i iskustva koji su na prodaju prividni su, a obećavaju popravak svega što nije u redu i garantiraju novu osobnost (usp. Hedges, 2011: 68-70). Hedges eksplicira da „ne nedostaje niti iskustava i proizvoda koji, za određenu cijenu, obećavaju da će nas stimulirati, učiniti moćnima, seksipilnima, nepobjedivima, lijepima i jedinstvenima, ta da ćemo izazvati divljenje u drugih ljudi“ (Hedges, 2011: 70). Na suvremenom tržištu moguće je naći sve 'ukuse' i 'potrebe' jer je novac temeljni faktor koji svime upravlja. Unatoč tome, u doba masovne potrošnje i masovne reprodukcije, autonomija originalnih djela nije nestala. Dapače, njihove cijene su porasle. S druge strane, reproducirano zauzima mjesto realnog ili nadomješta mjesto realnog kao hiper-realnost (usp. Appignanesi et al., 2002: 47-49).

Dakle, potrošačka kultura na neki način uvjetuje pripadnost ljudi pojedinim društvenim skupinama te nameće poželjne načine života. Dakako, novac je pritom jedan od važnijih faktora jer financijsko stanje pojedinca određuje i stil života koji si može priuštiti, a poželjan stil života predočuje se obično pomoću medija.

3.2.1. Pokušaj vremenskog određivanja nastanka potrošačke kulture

Potrošačka kultura nastajala je na Zapadu od 18. stoljeća nadalje (usp. Čolić, 2008: 958), a oko 1880-ih godina nastaju poznati *brandovi* pa se i tradicionalni kupci transformiraju u moderne potrošače, odnosno, potrošače marki (usp. Stanić, 2013: 6). Iako se 1920-ih javlja izraz *potrošačko društvo*, svoju popularnost stječe tek između 1950-ih i 1960-ih godina (usp. Lipovetsky, 2008: 13) kada počinje kultura masovne potrošnje koja traje do danas (usp. Hromadžić, 2008: 19). Točnije, izraz *consumption* prvi put se javio u američkim medijima 1927. godine i Amerikanci su po prvi puta dobili na važnosti kao potrošači, a ne isključivo kao državljani i građani (usp. Hromadžić, 2008: 13). Spomenuto podupire teza Daniela Thomasa Cooka (2005) koji smatra da biti potrošačem više nije opcija već aktivnost i identitet ljudi koji žive u vrijeme zrelog potrošačkog kapitalizma, a zreli potrošački kapitalizam smješta upravo u vrijeme od 1920-ih godina naovamo (usp. Cook, 2005, prema Hromadžić, 2008: 8). Leo Lowenthal (1961) također podržava spomenuto jer je kroz analizu američkih tjednika iz 1920-ih godina uočio znakovitu promjenu unutar medijskih interesa. Naime, fokus se sa vodećih političara i industrijalaca prebacuje na popularne glumce, sportaše, itd. Prema njegovom mišljenju, spomenuto simbolizira početak ere potrošačkog kapitalizma (usp. Lowenthal, 1961, prema Hromadžić, 2008: 11).

Dakle, ekspanzija potrošačke kulture nastala je s razvojem masovne proizvodnje i premještanjem fokusa na popularne ličnosti čiji su načini života postali uzoriti za potrošače. Također, biti potrošačem postala je aktivnost koja sudjeluje u izgradnji ljudskih identiteta.

3.2.2. Skica razvoja potrošačke civilizacije

Ule (1998) skicira razvoj modernog potrošačkog društva kroz tri razdoblja. Prvo je „razdoblje zadovoljenja osnovnih nedostataka i potreba“, drugo je „razdoblje traženja užitka i zadovoljenja želja“ i treće je „razdoblje investiranja u maštu i fantazme za samorealizaciju

potrošača“ (Ule, 1998, prema Hromadžić, 2008: 68). Gilles Lipovetsky (2008) također predlaže razvojnu shemu potrošačke civilizacije. Prva etapa vezana je uz razvoj masovnih tržišta i traje od 1880-ih godina do Drugog svjetskog rata (usp. Lipovetsky, 2008: 15). Druga etapa počinje oko 1950. godine te je za nju karakteristično stavljanje proizvoda poput automobila, kućanskih aparata, televizije, i sl. na raspolaganje većem dijelu društva, a ne isključivo elitama. Tada se u pravom smislu javlja društvo masovne potrošnje u kojemu kriterij boljeg životnog standarda postaje kriterij napretka (usp. Lipovetsky, 2008: 19-20). Javlja se i „ozračje poticanja želja, oglašivačka euforija, pretjerana slika praznika, seksualizacija znakova i tijela“, a „svakodnevnica je prožeta imaginarijem potrošačke sreće, snovima o plaži, erotskim ludizmom, vidljivo mladenačkom modom“ (Lipovetsky, 2008: 20). Drugim riječima, trgovačka potrošnja postaje stil života koji je usredotočen na materijalne vrijednosti. Krajem 1970-ih godina počinje treća etapa (usp. Lipovetsky, 2008: 21) tj. „nova razina potrošačkog kapitalizma – hiperpotrošačko društvo“ u kojem je ekonomija orijentirana na potražnju, a ne na ponudu (Lipovetsky, 2008: 5). Kao potreba svih potreba javlja se „roba, stvar, potražnja-kupnja“ (Burić, 2010: 630). Pritom se potrošač stavlja u središnju ulogu stoga se kao imperativ nameće komercijalizacija svih iskustava, diversifikacija ponude koja se prilagođava očekivanju kupca, smanjivanje trajanja proizvoda sukladno s brzinom inovacija i pridobivanje klijenata različitim trgovačkim strategijama (usp. Lipovetsky, 2008: 6). Paralelno se javlja „*homo consumericus*“, tj. vrsta turbopotrošača koji žudi za markama, autentičnošću, ugodom, itd. (Lipovetsky, 2008: 6).

U trećoj fazi komercijalizacija zahvaća gotovo sve aspekte ljudskog postojanja (usp. Lipovetsky, 2008: 89). Naime, u posljednjih nekoliko desetljeća promijenio se način života, hijerarhija ciljeva i odnos prema stvarima. Kapitalizam je orijentiran na neprekidnu stimulaciju potražnje i umnožavanje potreba (usp. Lipovetsky, 2008: 5). Christopher Lasch (1986) primjećuje da reklamiranje u većoj mjeri služi za promicanje načina života u kojem središnju ulogu ima potrošnja, nego li za oglašavanje proizvoda (usp. Lasch, 1986, prema Čolić, 2008: 957), a Mike Featherstone (1991) napominje da se kreiranje trendova i stilova koji oblikuju svakodnevni život u postmodernizmu događa zahvaljujući masovnom medijskom oglašavanju (usp. Featherstone, 1991, prema Hromadžić, 2008: 22).

Dakle, moderno potrošačko društvo razvijalo se kroz faze u kojima su se mijenjali prioriteti koje je potrebno zadovoljiti. Ponajprije, naglasak je bio na zadovoljavanju potreba, zatim na postizanju zadovoljstava te se naposljetku premjestio na samorealizaciju potrošača pomoću ulaganja u fantazme. Također, razvoj potrošačkog društva vezan je uz razvoj

masovnih tržišta koja omogućuju dostupnost proizvoda masama i, naposljetku, fokusiranjem ekonomije na potražnju te premještanjem fokusa s proizvoda na potrošača unutar reklamnog diskursa.

3.3. Značajke konzumerizma

Prema Hajrudinu Hromadžiću (2008), 1970-ih godina dolazi do tržišne ekspanzije zahvaljujući neoliberalnoj⁴⁰ tržišnoj ideologiji čime konzumerizam u Americi i zapadnoj Europi postaje ekonomska i socijalno-kulturalna dominanta. Stoga se, zahvaljujući takvim pojavnostima, aktualna epoha može nazvati i konzumerističkim kapitalizmom (usp. Hromadžić, 2008: 45). Boris Jašović (2005) također eksplicira da se kultura konzumerizma etablirala početkom 70-ih godina 20. stoljeća u okviru zapadnog kulturnog kruga te da se kao ključna godina uzima 1973. godina. Naime, te je godine kapitalistički sustav pretrpio privredni potres i javila se potreba za učinkovitijim modelima djelovanja (usp. Jašović, 2005: 120-121). Ipak, Aleksandar Grubor, Ružica Kovač Žnideršić i Suzana Salai (2010) navode da se konzumerizam javlja već 60-ih godina 20. stoljeća i to ponajprije u SAD-u. Kao dokaz spomenutom prilažu izjavu predsjednika Johna F. Kennedyja u kojoj ističe da smo svi potrošači. Prema tomu, konzumerizam je 1962. godine dobio podršku i sa političke strane (usp. Grubor et al., 2010: 52). Stoga, Hromadžić (2012) definira konzumerizam kao „kompleksan društveni, kulturni, ekonomski i politički fenomen“ te zaključuje da je „nerazdvojivo povezan uz razvoj kapitalističkog sustava“ (Hromadžić, 2012: 15), a Frano Vukoja (2012) osvrće se na značenje pojma konzumerizma. Riječ konzumerizam posredovana je preko engleske riječi *consumer* (potrošač) tj. riječi *consumerism*, a „danas konzumerizam znači zagovaranje visoke potrošnje kao temelja zdrave ekonomije“ (Vukoja, 2012).

Tonči Matulić (2010) pojašnjava da se kultura konzumerizma ogleda kroz tri dominantna faktora: individualizam, dominaciju „jednog tipa racionalnosti koji više ne propituje fundamentalna pitanja o smislu i svrsi života izvan dometa tehničke učinkovitosti, nego sve vrijednosti tumači kroz prizmu neposredne koristi, ugone, zadovoljstva i produktivnosti“ te politički totalitarizam koji je posljedica prethodnih faktora (Matulić, 2010:

⁴⁰ David Harvey (2005) definira neoliberalizam kao „teorije političko-ideoloških praksi koje predlažu da ljudski prosperitet može biti unaprijeđen liberalizacijom individualnih poduzetničkih sloboda i vještina unutar institucionalnog okvira kojeg karakteriziraju snažna privatna vlasnička prava, slobodna tržišta i slobodna trgovina“ (Harvey, 2005, prema Hromadžić, 2008: 41).

41). Posljednji faktor populariziran je kroz medije i propagira stil života vezan uz potrošnju, profit, užitke i zabavu. Dakle, prema njegovu mišljenju, politika je zaokupljena očuvanjem i osiguravanjem uvjeta da se bogati još više bogate, a manje se bavi pitanjima općeg dobra i blagostanjem društva u cjelini (usp. Matulić, 2010: 41). Stoga se za konzumerizam vežu negativne osobine poput kupovanja nepotrebnih stvari, utjelovljivanja materijalističkog trenda, vrste ovisnosti, jednog od uzroka sebičnosti i iracionalnosti zbog poticanja zabluda kod ljudi da će im posjedovanje velikog broja stvari omogućiti zadovoljstvo i sreću. Dakle, kad potrošnja postane opsesija pretvara se u konzumerizam tj. kad se zadovoljavanjem materijalnih potreba pokušava nadoknaditi potreba za ljubavlju, pažnjom, samoaktualizacijom, itd. (usp. Pindžo, Rustempašić, 2013: 110).

Mevludin Dizdarević (2005) također uviđa potrebu za osvjetljavanjem lica i naličja suvremenog vremena. Iako razvoj znanosti i tehnologije, unapređivanje umjetnosti i školstva te životnog standarda općenito spominje kao nešto pozitivno, pojavu potrošačkog društva tj. konzumerizma sagledava negativno (usp. Dizdarević, 2005: 3). Pritom navodi da je konzumerizam neologizam koji predstavlja osobnu ideologiju „čiji je vrijednosni sustav usmjeren na potrošnju“ tj. konzumerizam je ideologija koja se ostvaruje kroz konzumiranje koje je svrha i smisao konzumerizma (Dizdarević, 2005: 3). Snježana Čolić (2008) ističe da Steven Miles (2006) razlikuje konzumerizam i potrošnju. Dok za njega konzumerizam predstavlja način života, potrošnja je čin (usp. Miles, 2006, prema Čolić, 2008: 969). No, konzumerističko društvo smatra da je potrošnja uvjet napretka te je zahvaljujući medijima, spomenuto razmišljanje postalo globalni problem, a „potrošačko društvo sa svojom ideologijom konzumerizma u intelektualnim krugovima uzima se kao samorazumljiva činjenica koja ne zahtijeva dublje eksplikacije“ (Dizdarević, 2005: 3). Erich From (1955) ponajbolje opisuje konzumerizam kroz konstataciju da suvremenog čovjeka opčinjava mogućnost kupovanja te da je čin kupovine i potrošnje iracionalan jer ne postoji poveznica između navedenog i zadovoljstva sa kupljenim stvarima. Jedino što je bitno je posjedovanje najnovijih stvari na tržištu (usp. From, 1955, prema Dizdarević, 2005: 4). Zbog toga Roger Garaudy (1990) doživljava konzumerizam kao središnji problem suvremenog vremena (usp. Garaudy, 1990, prema Dizdarević, 2005: 5) čiji su hramovi suvremeni trgovački centri (usp. Dizdarević, 2005: 10).

Dakle, zahvaljujući razvoju potrošačke kulture i društva, konzumerizam je postao ekonomska i društvena dominanta poduprta i od strane politike. Dakako, spomenuto nije ništa neobično ako je evidentno da je konzumerizam vezan uz kapitalističko društvo unutar kojeg je

shvaćen kao temeljni faktor ekonomskog razvoja. No, prema navedenom, konzumerizam je obično nositelj negativnih značenja u smislu konzumiranja nepotrebne robe. Dakle, opsesija potrošnjom može se protumačiti kao ekvivalent konzumerizmu.

3.3.1. Simbolička vrijednost potrošnje

Lipovetsky (1992) izražava mišljenje da kod proizvodnje i potrošnje stvari prolaznost dobiva na važnosti, a ekonomska logika briše ideal trajnosti (usp. Lipovetsky, 1992, prema Jašović, 2005: 121). Naime, roba postaje simbolički objekt, a kupovina „simbolički izraz životnog stila“ (Jašović, 2005: 122). Iz spomenutih razloga, Douglas Kellner (2004) ukazuje na pojavu vezanosti identiteta unutar potrošačke kulture za stil, odnosno, imidž (usp. Kellner, 2004, prema Jašović, 2005: 136). Navedeno mišljenje prihvaća i Dizdarević (2005) koji eksplicira kako je temeljno obilježje konzumerizma tendencija poistovjećivanja ljudi sa konzumiranim proizvodima, osobito onim markiranim kojima podižu svoj status u društvu (usp. Dizdarević, 2005: 4). Drugim riječima, predmeti nisu poželjni sami po sebi već kao simboli prestiža i pokazatelji društvenog statusa.

Ernest Dichter (1964) uočio je da su kao pokazatelji statusa postali sporedni automobili, televizija, kućanski aparati, praznici, itd., a na vrijednosti dobiva potrošnja individualističkog tipa (usp. Lipovetsky, 2008: 23-24). Drugim riječima, „favorizirala se potrošnja manje podložna primatu suda drugoga“, potrošnja prema individualnom ukusu i ugađanje kupovinom postalo je samo sebi svrhom (Lipovetsky, 2008: 24). Pri tomu se potrošnja nameće kao identitetska funkcija jer se ne kupuje proizvod već marka (usp. Lipovetsky, 2008: 27-29), tj. „životni stil pridružen marki“ (Lipovetsky, 2008: 28). Stoga, prema Frommu (1989), stvari poput automobila, odjevnih predmeta, tehničkih pomagala, itd. predstavljaju statusni simbol jer se njihovi vlasnici poistovjećuju s onim što posjeduju (usp. Fromm, 1989, prema Krivokapić, 2008: 70).

Općenito se smatra da potrošnja igra veliku ulogu u stvaranju postmoderne kulture zbog prepoznavanja značenjske vrijednosti potrošnje koja dobiva veću važnost od uporabne vrijednosti (usp. Čolić, 2008: 963). Uz Thorsteina Veblena (1899) veže se prva značajna studija o potrošnji u kojoj kritički analizira potrošačke promjene u zapadnim industrijskim društvima te se spomenutom studijom uvode termini potrošnje i dokolice u teoriju. U studiji govori o trošenju novca radi pokazivanja statusa u društvu te o pojavnosti slobodnog

vremena⁴¹, besposličarenja, unutar društvenih elita (usp. Hromadžić, 2008: 18). Veblen (1966) ukazuje i na to da dokoličarska klasa vidi potrošnju kao sredstvo kojim će steći ugled (usp. Veblen, 1966, prema Krivokapić, 2008: 70) jer „pripadnici svakog sloja prihvaćaju, kao svoj ideal, obrazac života koji je u modi u sljedećem višem sloju i teže živjeti prema tom idealu“ (Veblen, 1915: 84). Naime, danas se nerijetko identiteti konstruiraju kroz posjedovanje i korištenje materijalnih stvari pri čemu stilske razlike imaju ulogu oblikovanja osobnog i socijalnog identiteta (usp. Luthar, Ule, 1998: 9). Slično Veblenu (1899), njemački sociolog Georg Simmel (1904) također se osvrće na fenomen „širenja modnih trendova prema klasnom principu“ (Hromadžić, 2008: 19)⁴². Nešto kasnije, Edgar Morin (1979) kao pokretača mode vidi zasićenost viđenim i primamljivost novoga kroz koje ljudi dokazuju svoju originalnost i pripadnost eliti (usp. Morin, 1979, prema Krivokapić, 2008: 71) stoga je vezanost za neku stvar samo privremena. Posljedično se javlja nepotrebnost dugotrajnih proizvoda što Alvin Toffler (1975) pojašnjava kao posljedicu mijena suvremenosti (usp. Toffler, 1975, prema Krivokapić, 2008: 72). Dakle, po mišljenju Dona Slatera (2004), u potrošačkoj kulturi su dominantne kulturne i društvene vrijednosti organizirane kroz prakse potrošnje, ali i proizlaze iz njih. Također, Slater napominje da su potrošačka dobra ključna za izgradnju društvenog izgleda, životnog stila, društvenih vrijednosti, itd. (usp. Slater, 2004, prema Čolić, 2008: 958-960).

No, prema Hromadžiću (2008) su „tek potrošački oblici u vremenu kasnog kapitalizma postmodernističkog društva današnjice uobličili dominantnu konzumerističku kulturno-socijalnu paradigmu svakodnevnog života“ (Hromadžić, 2008: 20-21) te navodi da se potrošnja kao životni stil nameće kao vrsta „ideologije svakodnevnog života“ (Hromadžić, 2008: 68). Spomenuto se ogleda u transformaciji potrošačkih praksi koje nisu isključivo

⁴¹ Nataša Krivokapić (2008) također uviđa neodvojivost društvenih pojava, poput potrošačke kulture, od pojavnosti slobodnog vremena (usp. Krivokapić, 2008: 62). Napominje i da je u slobodnom vremenu „želja za trošenjem najizraženija“ (Krivokapić, 2008: 62). Usavršeni proces proizvodnje zahvaljujući naprednim tehnologijama i povećavanje proizvodnje roba i usluga programirani su za stvaranje potrošača čije se želje neprestano ispituju i prate. Spomenute karakteristike određuju suvremeno potrošačko/industrijsko društvo, društvo obilja, ali i slobodno vrijeme. Kao posljedica rasta proizvodnje, nameću se promjene u stilu života (usp. Krivokapić, 2008: 63-65). Stoga, prema Edgaru Morinu (1979), kako gradsko, tako i seosko stanovništvo ulazi u svijet dokolice i potrošnje koji je bio rezerviran samo za građansku klasu (usp. Morin, 1979, prema Krivokapić, 2008: 65). Želja za trošenjem osobito je izražena u vremenu nakon rada kada ljudi ulaze u sferu slobodnog izbora tj. kad prevladava njihova želja za opuštanjem i ostvarivanjem osobnih izbora. Upravo tada se proizvodi potrošačke kulture nameću kao rješenje (usp. Krivokapić, 2008: 69).

⁴² Naime, Georg Simmel (1998) doživljava modu kao jedan od mnoštva životnih oblika koji istovremeno udružuje želju za individualnošću i želju za socijalnim izjednačavanjem. Dvojnu funkciju mode vidi u njezinom povezivanju određenog kruga ljudi, ali i izoliranju tog istog kruga ljudi od drugih tj. moda označava priključivanje sebi jednakima te zatvaranje te skupine ljudi pred 'nižima' na društvenoj ljestvici (usp. Simmel, 1998: 243).

vođene egzistencijalnim potrebama već i potrošačkom željom. Pritom potrošačka kultura i navike potrošnje kreiraju životni stil potrošača. Dakle, potrošači ne kupuju isključivo proizvode u uporabnoj vrijednosti već kupuju simboličke reprezentacije (usp. Hromadžić, 2008: 21).

Drugim riječima, za održavanje potrošačkog društva, tj. konzumerizma, od važnosti je prolaznost i potrošnost stvari pri čemu roba zadobiva simboličku vrijednost te je njezino posjedovanje izraz životnog stila i statusa unutar društvene hijerarhije. Dakle, ljudi se poistovjećuju sa stvarima koje kupuju. Takvu simboličku vrijednost osobito posjeduju markirani proizvodi i proizvodi različitih prepoznatljivih *brandova*.

3.3.1.1. Šoping-centri kao suvremeni hramovi konzumerizma

Potrošnja se nameće kao glavna preokupacija govori li se o potrošačkoj kulturi (usp. Čolić, 2008: 954). Već u 19. stoljeću, robne kuće uviđaju da je šoping zabavna preokupacija koja u građanskim klasama izaziva potrebu za kupovanjem (usp. Lipovetsky, 2008: 82). S tzv. masovnom potrošnjom, 50-ih godina prošloga stoljeća pojavljuju se moderni šoping-centri najprije u Americi, a 70-ih u Europi (usp. Hromadžić, 2008: 47). Kako je danas kupovanje zabava, a zabava kupovanje, šoping-centri su „meke, hramovi suvremenoga potrošačkog stila, mjesta ritualnog konzumerizma koja prakse kupovanja povezuju sa zabavom, to jest užitkom u slobodnom vremenu“ (Hromadžić, 2008: 49). Da je šoping-ludilo zahvatilo i Hrvatsku, svjedoči porast broja velikih trgovačkih centara i diskontnih lanaca. Hromadžić (2008) ističe da više od 80 000 Hrvata ima „smetnje prouzrokovane nekontroliranim, patološkim kupovanjem, koje karakterizira kupovina koja nije utemeljena na potrebama i financijskim mogućnostima“ (Hromadžić, 2008: 65-66). S time se slaže i Rajka Polić (2003) koja navodi da je novac dobio status primarne vrijednosti s razvitkom kapitalizma, a u potrošačkoj kulturi ljudi troše mukotrpno stečen novac na nepotrebne stvari (usp. Polić, 2003: 28).

3.3.1.2. Položaj djece i mladih unutar potrošačkog vrtloga

Načini potrošnje obilježeni su dobnim razlikama, no od najranijeg djetinjstva potrošači imaju određeno mjesto u potrošačkom poretku. Mladi se kao tržišna meta javljaju 1950-ih i 1960-ih godina zahvaljujući mogućnosti da svoj džeparac troše onako kako žele stoga postaju

kupci-odlučitelji, kako ih naziva Lipovetsky (2008). Posljedično tomu, djeca danas izražavaju svoje želje, zahtjeve i mišljenja o proizvodima koje kupuju njihovi roditelji. Kako roditelji uzimaju spomenuto u obzir, djeca nadziru i dio troškova kućanstva, a potrošnja dobiva ulogu zadovoljstva i razvitka autonomije djece. Nerijetko se kupovina koristi i kao sredstvo kojim će roditelji kupiti djetetovu ljubav ili pak oprost (usp. Lipovetsky, 2008: 75).

Mila Jelavić (2012) vidi djecu i kao glavnu metu oglašivača jer se očekuje da će, pod pritiskom djece, roditelji krenuti u kupovinu (usp. Jelavić, 2012: 16). Naime, 1970. godine bilo je ograničeno oglašavanje namijenjeno djeci, a danas se takvom oglašavanju posvećuje velika pozornost čime se stvara dječja potrošačka kultura jer posjeduje li dijete određen proizvod, bit će popularno u društvu (usp. Šola, 2012: 60-61). Jasna Burić (2010) zapaža da se „granice između ozbiljnih i popularnih sadržaja u medijima“ postepeno brišu te da dolazi do nagomilavanja sadržaja „kojima je svrha isprazna kupnja ili prodaja proizvoda“ što se pokazuje kao problematično usmjere li se takvi sadržaji prema djeci i mladima (Burić, 2010: 630). Primjerice, masovni mediji uklopili su u svoj prostor informacija i „igrice, reklame koje potiču djecu na izbor nezdrave prehrane, kupovine točno određenih stvari, igraćaka, odjeće ili obuće“ te naglašavaju kako su djeca primorana kupiti te određene proizvode (Burić, 2010: 629). Nerijetko se spomenuto postiže zahtjevima poput „Sakupi ih sve!“ ili „Moraš ih imati!“ (Burić, 2010: 629). Iz spomenutih razloga, Hromadžić (2012) karakterizira djecu kao posebno osjetljivu potrošačku skupinu (usp. Hromadžić, 2012: 15) jer su djeca idealni potrošači zbog nedostatka životnog iskustva i kritičnosti te, posljedično, veće mogućnosti da se njima manipulira (usp. Hlebec, 2015: 20).

Također, radi nestabilnog ekonomskog sustava javlja se val nezaposlenosti i višak slobodnog vremena⁴³ koje mladi neadekvatno koriste (usp. Pljakić, 2013: 164). Goran Pljakić (2013) primjećuje da je u današnje vrijeme materijalizam osobito izražen kod mladih generacija (usp. Pljakić, 2013: 164), a upravo se kod njih širi i sklonost prema modi i *brandovima* (usp. Lipovetsky, 2008: 73). Stoga ne čudi što šoping danas predstavlja razonodu

⁴³ Načini na koje će se potrošiti slobodno vrijeme, zaključuje Milko Poštrak (2007), ovise općenito o životu pojedinca (usp. Poštrak, 2007, prema Pljakić, 2013: 165), a ponašanje mladih određeno je slobodnim vremenom (usp. Gunter i Moore, 1975, prema Plut et al., 2009: 248). Pljakić (2010) naglašava da je pojam slobodnog vremena višeznačan stoga se, kako eksplicira Brane Mikanović (2010), nerijetko izjednačava s pojmom dokolice (usp. Pljakić, 2013: 165). No, Mikanović (2010) nudi mogućnost razlikovanja slobodnog vremena i dokolice određujući slobodno vrijeme kao formu dijela vremena, a dokolicu kao sadržaj i cilj slobodnog dijela vremena (usp. Mikanović, 2010, prema Pljakić, 2013: 165).

za sve slojeve društva, ali i mlade, te se osobito troše glazba, igre, (televizijske) fikcije i putovanja (usp. Lipovetsky, 2008: 38-41).

Dakle, u suvremenom vremenu djeca su posebno pogodne mete tržišta što zbog posjedovanja džeparca i mogućnosti utjecanja na odluke roditelja, što zbog nerazvijenog kritičkog mišljenja i mogućih manipulacija sa željama djeteta. Šoping-centri koriste navedeno zavodeći djecu, kao i mlade, svojim blještavim izlozima, akcijskim popustima, popustima na količinu, *logikom 2 + 1 gratis*, i mnogim drugim strategijama. No, kao što je već spomenuto za osobe koje se bave obrazovanjem, i roditelji bi trebali biti odlučniji u odabiru što je djeci zaista potrebno i naučiti ih da posjedovanje materijalnih stvari nije primarna stavka u životu.

3.4. Problematika definiranja popularne kulture

Pri govoru o popularnoj kulturi potrebno je razmotriti što se uopće podrazumijeva pod pojmom *popularnog*, pojmom *kulture* te, naposljetku, što bi bila *popularna kultura* kad se značenja spomenutih pojmova udruže i koje su njezina obilježja. Svaki navedeni pojam, pogotovo popularna kultura, posjeduje mnoštvo značenja zbog kojih je nemoguće ponuditi jednu konkretnu i opće primjenjivu definiciju. U ovom dijelu, ponajprije će se ponuditi neke od definicija kulture koje kolaju u društvu.

3.4.1. Porijeklo naziva i upotreba riječi kultura

Za okvirno definiranje popularne kulture potrebno je pobliže odrediti što se uopće označava kulturom. Spomenuto nije nimalo lak zadatak ponajprije zbog složenosti samog pojma, njegove nedosljedne uporabe i velikog broja definicija što će se u nastavku rada ukratko prikazati.

Sama kultura stavlja se u opoziciju prema prirodi koja slovi kao najsloženiji pojam što uvelike govori i o pojmu kulture (usp. Eagleton, 2014: 7). Milan Damnjanović (1977) pojašnjava da jedno od izvornih značenja riječi kultura jeste agrikultura, što označava obradu tla (usp. Damnjanović, 1977, prema Bečirović, 2013: 49) te se većina kulturologa slaže da je riječ kultura izvedena iz latinske riječi *colere* što znači uzgajati, no ipak, neki riječ kultura dovode u vezu i s engleskom riječi *coulter* što znači 'crtalo' tj. nož pluga (usp. Eagleton, 2014: 7).

S razvojem čovječanstva semantička struktura riječi kultura bivala je sve složenija pa se kulturom označavalo sve „od najjednostavnijih kulturnih formi vezanih za ruralni milje do složenih urbanih formi arhitekture, skulpture, slikarstva [...], te do najviših poetskih, filozofskih, književnih i drugih dostignuća spekulativnog, čistog uma [...]“ (Bećirović, 2013: 50). Rimski filozof Ciceron vezao je riječ kultura uz „kulturu ljudske duše – *cultura animi*“ (Damjanović, 1977, prema Bećirović, 2013: 56). Kasnije, tj. u srednjem vijeku, javlja se sintagma *cultura mentis* što označava intelektualnu/duhovnu kulturu, a u 18. stoljeću sa Johannom Christophom Adelungom riječ kultura ustoličila se u Njemačkoj nakon čega ulazi i u rječnike u značenju tehničke kulture ili civilizacije i ljudskog intelekta (usp. Bećirović, 2013: 56). Vjerojatno je Terry Eagleton (2014) ponudio najbolju sintezu etimoloških promjena značenja pojma kulture. Ponajprije se kultura određivala kao materijalni proces i odnosila se na obrađivanje zemlje tj. na poljodjelstvo, a kasnije je njezino značenje poprimilo i metaforičku dimenziju koja se odnosila na bavljenje duhom (usp. Eagleton, 2014: 7-8).

Opseg kulture iščitava se već u njezinom latinskom korijenu *colere* koji označava raspon od uzgajanja do obožavanja, a samim pojmom kulture označavaju se i povijesne promjene određenog trenutka. Između ostalog, ona označava odnos između prirodnog i umjetnog te njihove interakcije. Sama potreba za kulturom ukazuje da nešto u prirodi nedostaje (usp. Eagleton, 2014: 8-13) stoga i Zygmunt Bauman (1984) navodi da je kultura sve „što nije priroda“ i da se „odnosi na sve što je čovjekov proizvod, što nosi obilježje čovjekove djelatnosti“ (Bauman, 1984, prema Bećirović, 2013: 48). Dakle, kultura je suprotstavljena prirodi, tj. kultura postaje ono što čovjek uči ili stvara (usp. Mesić, 2007). Milan Mesić (2007) detaljno eksplicira spomenuto:

Kulture se tradicionalno zamišljaju kao sveobuhvatni i čvrsti duhovni okviri, koji svojim pripadnicima uvjetuju, ako ne i određuju, pogled na svijet i na druge kulture. One su predstavljene kao socijalne formacije s jedinstvenim strukturama i specifičnim vjerovanjima. Određene su ponajprije načinom na koji različite zajednice zauzimaju određeni teritorij i obrascima unutarnje komunikacije njihovih članova u svakodnevnom životu. Konstitutivnim elementima kulture tradicionalno se smatraju društvene forme kao što su jezik, mitovi, tradicija, obredi, običaji, kao i samorazumijevanje neke zajednice. Pripadnici neke kulture ne vide svoju dužnost samo u očuvanju njezinih specifičnih praksi i simbola, nego osjećaju i međusobnu vezu i solidarnost. (Mesić, 2007: 160)

Dosljedna uporaba pojma kulture veoma je problematična zbog svoje širine. Prema Eagletonu (2014), antropološko značenje kulture odnosi se na stil frizure, naviku pijenja, načina obraćanja rodbini, itd., dok estetsko značenje kulture uključuje, primjerice, govor o Igoru Stravinskom, ali isključuje govor o znanstvenoj fantastici koja se nalazi između

antropološkog i estetskog određenja. Stoga, Eagleton tumači da je antropološko značenje odveć nejasno, a estetsko odveć svedeno (usp. Eagleton, 2014: 43). Naime, kultura ima dugu povijest kroz koju su joj se pripisivala različita značenja. Laici su njome označavali sofisticiranost, antropolozi rituale i običaje, a u posljednjih nekoliko desetljeća 20. stoljeća istraživači i menadžeri kulturom označavaju sve od promjena vezanih za klimu do praksi koje razvijaju organizacije, a koje su vezane za postupanje s ljudima ili za vrijednosti koje organizacije preferiraju i promiču (usp. Schein, 2004: 7). Početkom 70-ih godina 20. stoljeća, kultura se počinje vezivati i uz identitete „te se rabi za afirmaciju specifičnih identiteta“ poput „nacionalnih, etničkih, spolnih, regionalnih“, itd. (Vrcan, 2001: 108).

Linda Juang i David Matsumoto (2013) zamjećuju da se u svakodnevnom govoru i diskursu riječ kultura koristi na različite načine prema čemu se kultura može koristiti za opisivanje ponašanja te određenih pravila i normi, može se referirati na nasljeđe, tradiciju i porijeklo određene grupe ljudi, itd. No, isto tako kultura se povezuje i sa općim karakteristikama npr. hrane, odijevanja, tehnologije, individualnih i obiteljskih aktivnosti, religije, znanosti, spolnosti, itd. te se koristi za opisivanje i pojašnjavanje različitih aktivnosti, ponašanja i događaja. Razlog tomu vide u činjenici što kultura u svojem najširem smislu zahvaća mnoge aspekte života, a i posjeduje različita značenja u različitim kulturama. Primjerice, razmišljajući o kulturi, Japanci ponajprije pomišljaju na ceremoniju ispijanja čaja i aranžiranje cvijeća, a Francuzi kulturu ponajprije vežu uz umjetnost, povijest ili hranu (usp. Juang, Matsumoto, 2013: 7). No, Fikret Bećirović (2013) zamjećuje da se riječ kultura danas „stavlja kao prefiksna odrednica za mnoge stvari, odnose, navike, događaje i sl.“ pa tako postoji kultura stanovanja, govora, odijevanja, sportska kultura, glazbena kultura, itd. (usp. Bećirović, 2013: 47). No, riječ kultura ponekad je i 'zloupotrijebljena' pa se javlja u obliku oksimorona poput kultura kriminala, siromaštva, itd. (usp. Bećirović, 2013: 48).

Kevin Avruch (1998) uočava da se poteškoće u razumijevanju koncepta kulture javljaju zbog različitih upotreba pojma kulture te pojašnjava da je u 19. stoljeću pojam kulture upotrebljavan na različite načine od kojih se neki mogu pronaći i danas. Ponajprije, kako pojašnjava Matthew Arnold (1867), kultura se vezala uz intelektualne i umjetničke napore i proizvode koje je moguće nazivati visokom kulturom (nasuprot popularne ili, kako se ranije nazivala, folklorne kulture). Prema takvom shvaćanju kulture, samo je mali dio bilo koje društvene grupe 'imao' kulturu. Zatim je Edward B. Tylor (1870) ponudio definiciju kulture, koja će u nastavku također biti spomenuta, prema kojoj svi ljudi 'imaju' kulturu već samim

time što su članovi društva pa su kulturu stekli temeljem spomenutog članstva (usp. Avruch, 1998, prema Spencer-Oatey, 2012).

3.4.1.1. Definicije kulture

Iz dosad spomenutog, moguće je prihvatiti Hallovo mišljenje (1996) prema kojemu ne postoji „jedna, neproblematična definicija 'kulture'“, nego „pojam ostaje složen – prije sjecište zajedničkih interesa, nego li logički i konceptualno posve jasna ideja“ (Hall, 1996, prema Duda, 2001: 246-247). Zamjetno je da postoji gotovo onoliko definicija kulture koliko i autora koji se njome bave (usp. Bečirović, 2013: 48). Antonina Kloskowska (2003) navodi da su Alfred L. Kroeber i Clyde Kluckhohn, nakon analize 168 definicija kulture, zamijetili da postoji šest općih vrsta definicija kulture: deskriptivne, povijesne, normativne, psihološke, strukturalističke i genetičke definicije što pokazuje složeni karakter kulture (usp. Kloskowska, 2003: 13). Srđan Vrcan (2001) zamjećuje da i Eagleton prepoznaje nekoliko struja u definiranju kulture pri čemu jedna struja određuje kulturu kao način života, druga kulturu reducira na umjetnost, a treća ju definira kao vrijednosno obojenu kultiviranost (usp. Vrcan, 2001: 107). Kako ovdje nije cilj razvrstavanje definicija kulture u kategorije, spomenut će se neke od najcitiranijih definicija kako bi se dobila barem okvirna predodžba o tomu što kultura jest.

Klasičnu definiciju kulture ponudio je Edward B. Tylor 1871. godine prema kojoj je kultura „uzeta u svom širokom etnografskom smislu, [...] složena cjelina koja uključuje znanje, vjerovanje, umjetnost, moral, zakone, običaje i sve druge sposobnosti i navike koje je čovjek stekao“ (Tylor, 1871, prema Mesić, 2007: 161). Prema tradicionalnom antropološkom shvaćanju kultura se sagledava „u smislu statičkog, nepromjenljivog, sveobuhvatnog entiteta, koji u potpunosti određuje neku zajednicu, uglavnom vezanu uz 'vlastiti' teritorij“, no postmoderni pristupi naglašavaju kulturnu dinamičnost, heterogenost i promjenljivost prema čemu se kultura „ne odnosi tek na artefakte i objekte kao takve, nego ponajprije na načine na koji se ljudi prema njima odnose (osobito u simboličkom smislu), kako ih doživljavaju i interpretiraju (Mesić, 2007: 159). Sličan pristup nudi Clifford Geertz (1973) prema kojem kultura „označava historijski i prenesen obrazac značenja utjelovljen u simbolima, sistem naslijeđenih koncepcija izraženih u simboličkim oblicima, pomoću kojih ljudi komuniciraju, obnavljaju i razvijaju svoje znanje o životu i stavove spram njega“ (Geertz, 1973, prema Mesić, 2007: 162).

Ralph Linton (1936) promatra kulturu kao socijalno nasljeđe (usp. Juang, Matsumoto, 2013: 15), a Ruth Benedict (1934) tvrdi da „kultura nije biološki prenosiv kompleks i da čovjek nije unaprijed predodređen ni za jedan obrazac kulture“ (Benedict, 1934, prema Bečirović, 2013: 56). S time se slaže i Helen Spencer-Oatey (2008) nudeći definiciju kulture kao „nejasnog skupa osnovnih pretpostavki i vrijednosti, orijentacija prema životu, vjerovanja, pravila, procedura i konvencija ponašanja koja su zajednička skupini ljudi i koja utječu (ali ne određuju) na ponašanje svakog člana i njegovu/njezinu interpretaciju 'značenja' ponašanja drugih ljudi“ (Spencer-Oatey, 2008, prema Spencer-Oatey, 2012).

Nadalje, Alfred L. Kroeber i Clyde Kluckhohn (1952) definiraju kulturu kao obrasce ponašanja koji se stječu i prenose pomoću simbola, Ronald P. Rohner (1984) sagledava kulturu kao sveukupnost odgovarajućih i dodatno naučenih značenja sačuvanih u ljudskoj populaciji koja se prenose kroz generacije, Gustav Jahoda (1984) određuje kulturu kao opisni pojam koji osim pravila i značenja obuhvaća i ponašanja. Pertti J. Pelto i Grethel H. Pelto (1975) definiraju kulturu u smislu osobnosti dok ju Clifford Geertz (1975) definira kao zajedničke simboličke sustave koji nadilaze pojedince. John W. Berry i suradnici (1992) nude jednostavnu definiciju kulture kao načina života koji dijele pripadnici neke grupe ljudi, a Roy F. Baumeister (2005) vidi kulturu kao sustav koji se temelji na informacijama koje omogućuju ljudima da žive zajedno i koji zadovoljava njihove potrebe (usp. Juang, Matsumoto, 2013: 15). Juang i Matsumoto (2013) nude definiciju kulture kao jedinstvenog sustava značenja i informacija kojeg dijeli neka skupina i koji se prenosi kroz generacije te omogućuje skupini zadovoljavanje osnovnih potreba nužnih za preživljavanje, sreću i blagostanje te pronalaženje smisla života (usp. Juang, Matsumoto, 2013: 15).

Neke od najzastupljenijih definicija kulture koje se mogu pronaći u literaturi naveo je Raymond Williams (1976). Kao prvo, kultura se može koristiti kao „opći proces intelektualnog, duhovnog i estetskog razvoja“ (Williams, 1976: 90). Primjerice, može se govoriti o kulturnom razvoju zapadne Europe misleći pri tome samo na intelektualne, duhovne i estetske čimbenike (usp. Storey, 2009: 1-2). Nadalje, riječ kultura može se koristiti u smislu „određenog načina života, bilo ljudi, razdoblja ili grupa“ (Williams, 1976: 90)⁴⁴. U tom slučaju može se, osim intelektualnih i estetskih čimbenika, uzeti u obzir i razvoj, npr. pismenosti, sporta, vjere, praznika, itd. (usp. Storey, 2009: 2). Spomenuti Williamsov koncept

⁴⁴ Dean Duda (2001) tvrdi da kultura nije jedinstvena cjelina što je razvidno već u njezinoj podjeli na elitnu i popularnu (usp. Duda, 2001: 248). Također, kultura se može sagledavati kao cjelokupan način života, ali ne kao „cjelokupan način života društva u cjelini“ (Duda, 2001: 248).

kulture kao načina života veže se uz tekst *Primitivna kultura*⁴⁵ Edwarda B. Tylora iz 1871. godine (usp. Bennett, 2005: 124). Williams navodi da naziv kultura može biti korišten i kao „radovi i prakse intelektualne posebno umjetničke aktivnosti“ (Williams, 1976: 90). Kultura bi ovdje označavala tekstove i prakse s funkcijom označavanja, proizvođenja ili s namjerom proizvodnje značenja. Sukladno tomu, govorilo bi se o poeziji, romanu, operi, baletu, itd. (usp. Storey, 2009: 2). Kroz svoje druge radove, Williams (2006) nudi tri dopunjene definicije kulture. Prema prvoj definiciji kultura je „stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti“, prema drugoj definiciji kultura je „skup djela uma i mašte u kojem su, vrlo detaljno i na različite načine, zabilježene misli i iskustvo ljudi“, a prema trećoj definiciji kultura je „opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i mišljenju, nego i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju“ (Williams, 2006: 35-36).

Stuart Hall i Tony Jefferson (1976) definiraju kulturu oslanjajući se na Williamsovu definiciju kulture kao načina života pa detaljno tumače:

'Kultura' skupine ili klase poseban je i razlikovni 'način života' te skupine ili klase, značenja, vrijednosti i ideje utjelovljen u institucijama, u društvenim odnosima, u sustavima vjerovanja, u običajima i navikama, u uporabama predmeta i u materijalnom životu. Kultura je distinktivan oblik u kojemu se izražava ta materijalna i društvena organizacija života. Kultura uključuje 'značenjske karte' (maps of meaning) koje njezinim pripadnicima olakšavaju razumijevanje stvari. Te 'značenjske karte' nisu jednostavno u glavi nego su opredmećene u obrascima društvene organizacije i u odnosu kojim pojedinac postaje 'društveni pojedinac'. Kultura je način na koji su ustrojeni i uobličeni društveni odnosi skupine, ali ona je i način na koji se ti oblici doživljavaju, shvaćaju i tumače. (Hall, Jefferson, 1976, prema Bennett, 2005: 38)

Na Williamsovu definiciju kulture kao načina života pozivaju se i John Frow i Meaghan Morris (1993) definirajući kulturu kao „'sveukupan način života' društvene skupine kako ga strukturiraju reprezentacija i moć“ tj. „mreža reprezentacija – tekstovi, slike, govor, kodovi ponašanja i narativne strukture što ih organiziraju – koja oblikuje svaki aspekt društvenog života“ (Morris, Frow, 1993, prema Bennett, 2005: 39). Iz spomenutog je razvidno da je Williamsova definicija unutar intelektualnih krugova ostvarila veći odjek.

Nadalje, prema Geertu Hofstedeu (1994) kultura je „kolektivno programiranje uma koje razlikuje pripadnike jedne skupine ili kategorije ljudi od druge“ skupine ili kategorije ljudi (Hofstede, 1994, prema Spencer-Oatey, 2012). No, spomenuto se ne interpretira doslovno kao da su ljudi programirani poput računala već time naglašava da „svaki pojedinac posjeduje ili

⁴⁵ Naslov izvornika: *Primitive Culture* (1871).

nosi sa sobom određenu količinu ili sumu mentalnog programa koja je relativno stabilna tijekom određenog razdoblja i vodi osobu da se ponaša na više ili manje sličan način u sličnim situacijama“ (Hofstede, 2001, prema Jeknić, 2011: 104). Detaljno objašnjenje Hofstedeove misli nudi i Ranka Jeknić (2011) koja kaže da „svaki pojedinac posjeduje određene obrasce mišljenja, osjećanja, i potencijalnog djelovanja koje je naučio tijekom života“ tj. u djetinjstvu u razdoblju primarne socijalizacije unutar obitelji i škole (Jeknić, 2011: 104). Dakle, kultura prema Hofstedeu ima nekoliko obilježja: „kolektivna je, a ne individualna“, „zajednička je većini, a ne svim ljudima“, „manifestira se u ponašanjima“, itd. (Hofstede, 2007, prema Jeknić, 2011: 104-105). Prema tomu, kultura također onemogućava kaos kroz uspostavu društvenog poretka i određivanje smjernica što je prihvatljivo raditi i misliti koje pak se prenose s naraštaja na naraštaj (usp. Juang, Matsumoto, 2013: 14).

Za Johanna Gottfrieda von Herdera (1784-1791) kultura je univerzalna značajka karakteristična za ljudsku vrstu (usp. Kloskowska, 2003: 11) što će se odraziti i u nekim narednim definicijama kulture. Primjerice, Miloš Ilić (1980) pod kulturom podrazumijeva „skup svih onih procesa, promjena i tvorevina koje su nastale kao posljedica materijalne i duhovne intervencije ljudskog društva (u prirodi, društvu i mišljenju)“ te zaključuje da je osnovni smisao kulture da „olakša održavanje, produženje i napredak ljudskog društva“ (Ilić, 1980, prema Bećirović, 2013: 62). Hidajet Repovac (2003) daje jednu od definicija kulture koja sadrži optimum značajki izbjegavajući pritom prosto nabranje i uopćavanje:

Kultura je, zapravo, dokaz o traženju odgovora na pitanje što je čovjek. Ona je dokaz kako je čovjek, tražeći pouzdan odgovor, služeći se simbolizmom u jeziku, mitu, religiji, umjetnosti, nauci, stvarao vlastiti svijet. Kultura je ono iskustvo ili mnoštvo iskustava, što ih je čovjek sabirao i akumulirao zahvaljujući svjesnom radu, ili bolje, ona je pretakanje tih iskustava u materijalna i duhovna djela i življenje s njima kao s mjerom vlastitog bića. (Repovac, 2003, prema Bećirović, 2013: 62)

Također, Kloskowska (2001) nudi jednu od cjelovitijih definicija kulture govoreći da se čovjek razlikuje od životinja „širokom skalom potreba, koje zadovoljava simboličkim djelovanjem i procesima“ pri čemu određuje jezik kao bitnog činitelja „pomoću kojeg čovjek uspostavlja vezu s drugim ljudima [...] i gradi novu, svoju sredinu“ (Kloskowska, 2001, prema Bećirović, 2013: 63). Stoga, Bećirović (2013) zaključuje da bi odgovor na pitanje što je čovjek mogao biti da su to njegova materijalna i duhovna djela i ona predstavljaju kulturu pa je čovjek kako subjekt, tako i objekt kulture (usp. Bećirović, 2013: 69).

Danas se kulture shvaćaju kao „dinamički, otvoreni, nikad dovršeni procesi stalnih mijena i međusobnih prožimanja, koji se ne mogu svesti na neka opća (univerzalna) obilježja“

(Mesić, 2007: 168), stoga Edgar H. Schein (2004) opisuje kulturu kao dinamičan fenomen kreiran kroz interakciju s drugim ljudima, a određuje ga prevladavajuće ponašanje i skup struktura, rutina, pravila i normi koje usmjeravaju i ograničavaju ophođenja (usp. Schein, 2004: 1). John Fiske (2005) definira kulturu kao „konstantan proces proizvodnje značenja iz i od društvenih iskustava“ te govori da spomenuta značenja „proizvode društveni identitet ljudi koji su uključeni“ u taj proces (Fiske, 2005: 1). Dakle, na Fiskeovu definiciju nadovezuju se i Storeyeva (2003) definicije prema kojima je kultura način „na koji stvaramo smisao o sebi i svijetu oko nas“, praksa „dijeljenja značenja o nama samima, o drugima i svijetu koji nas okružuje“ (Storey, 2003, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 97).

U Websterovu rječniku mogu se pronaći sljedeće definicije kulture: „1) ukupnost ljudskog znanja, vjerovanja i ponašanja koja se prenosi s generacije na generaciju korištenjem zajedničkog jezika, tehnika i apstraktnim mišljenjem; i 2) običaji, vjerovanja, društvena organizacija i materijalni artefakti neke rasne, vjerske ili društvene grupe“ (Foresta, Mergier, Serexhe, 1995, prema Uzelac, 2008: 78). Dakle, prema tomu bi kultura bila, kako zaključuje Aleksandra Uzelac (2008), „kolektivno pamćenje“ čiji „nastanak, očuvanje i razvoj ovisi o komunikaciji“ (Uzelac, 2008: 79). S time se slaže i Warren Susman (1987), koji također smatra da se kultura prenosi komunikacijom (usp. Susman, 1987, prema Benčić, 2012: 407).

Eagleton (1967) zamjećuje da zajedničku kulturu nije moguće definirati jer kultura „nikad nije do kraja završena“ (Eagleton, 1967, prema Bennett, 2005: 79). Isto zamjećuje i Williams (1967) prema kojemu zajednička kultura nije kultura koju svi smatraju zajedničkom, već pod zajedničkom kulturom podrazumijeva kulturu kao proces „u kojem narod kao cjelina sudjeluje u artikuliranju značenja i vrijednosti, te potom u odlukama između ovog i onog značenja, ove i one vrijednosti“ (Williams, 1967, prema Bennett, 2005: 79).

Stoga, Robert Young (1995) tvrdi da je kultura uvijek dio antitetičnog para. Primjerice, kultura naspram prirode, civilizacije ili anarhije pri čemu spominje i visoku kulturu naspram niske kulture pod kojom u grubom povijesnom slijedu podrazumijeva narodna kultura, kultura za radničku klasu, masovna kultura i popularna kultura (usp. Young, 1995, prema Bennett, 2005: 105). Za Younga je ustroj takvog koncepta kulture dio procesa prema kojemu se „vanjsko svojstvo kategorije u odnosu prema kojoj se definira kultura postupno okreće prema unutra i postaje dio same kulture“ (Young, 1995, prema Bennett, 2005: 105) što pojašnjava:

Kultura nikad ne stoji sama, već uvijek sudjeluje u konfliktnoj ekonomiji izvođenjem tenzije između istovjetnosti i različitosti, uspoređivanja i diferencijacije, jedinstva i raznolikosti, kohezije i disperzije,

obuzdavanja i razaranja. Kultura nikad ne podliježe stanju stalnosti, zastoja ili organske totalizacije i stalno konstruiranje i rekonstruiranje kultura i kulturnih razlika hrani se beskonačnim unutarnjim neskladom u neravnotežama kapitalističkih gospodarstava [...]. (Young, 1995, prema Bennett, 2005: 106)

Dakle, Young promišlja o kulturi kao o onom što se suprotstavlja nečemu izvan nje ili kao o onom što se samo dijeli (usp. Bennett, 2005: 122).

Marcel Danesi (2008) donosi definiciju kulture koja je vjerojatno ponajbolje primjenjiva u suvremenom vremenu i prema kojoj je kultura „sustav koji uključuje vjerovanja, rituale, izvedbe, umjetničke forme, obrasce životnih stilova, simbole, jezik, odjeću, glazbu, ples i bilo koji oblik ljudskog izražajnog, intelektualnog i komunikativnog ponašanja koje je povezano sa zajednicom tijekom određenog vremenskog perioda“ (Danesi, 2008, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 97).

Iz ovog nepotpunog i sažetog pregleda definicija kulture može se uočiti njezina kompleksnost i varijabilnost koja se razlikuje od pojedinca do pojedinca, od kontinenta do kontinenta. Može se reći da upravo širina područja koje danas obuhvaća kultura omogućuje pregršt različitih definicija iste. No, uvijek je na neki način povezana s načinom života ili pak intelektualnim i umjetničkim aktivnostima te je vezana uz komunikaciju što se osobito ogleda u suvremenom vremenu u kojemu mediji omogućuju raznovrsnu komunikaciju. Tako se unutar različitih društvenih mreža, kao što je, primjerice, *Facebook*, odvija neformalna komunikacija putem čavrljanja, ali se kreiraju i događaji vezani uz kulturu (pozivnice za različita kulturna zbivanja poput večeri poezije, izložaba, predavanja o povijesno-kulturnim temama, itd.). U vremenu kad slični mediji nisu postojali, kultura se obično prenosila usmenim putem s generacije na generaciju, kao što su mnogi autori zamijetili, a danas su kulturni sadržaji dostupni putem jednog klika 'miša'. Dakako, s obzirom da kultura nije imuna na vrijeme i društvene promjene, ona se razvija ukorak s društvom. Tomu svjedoči i popularnost popularne kulture koja danas zahvaća sve aspekte života.

3.4.2. Pojam popularnog

Prije pokušaja pobližeg definiranja popularne kulture potrebno je razjasniti pojam *popularnog*. Spomenuto mnogim autorima predstavlja problem stoga, posljedično navedenom, postoji nemali broj viđenja popularnog. Spomenut će se neka od najčešćih značenja pojma, kao i problematika onoga što se pokušava odrediti kao popularno.

Dakle, Williams (1976) predlaže četiri značenja popularnog: „ono što se sviđa većini ljudi“, „inferiorni način rada“, „rad namjerno usmjeren na pridobivanje većine ljudi“ i „kultura koju su ljudi stvorili sami za sebe“ (Williams, 1976: 237). Kako je Williamsovo određenje popularnoga ostvarilo odjek, autori poput Fiskea (2003) također određuju popularno kao ono što pripada ljudima i ono što prihvaća veliki broj ljudi (usp. Fiske, 2003, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 97). Hall (2006), kao autor koji se bavi i popularnom kulturom, napominje da sva značenja popularnoga nisu upotrebljiva u definiranju popularne kulture pa izdvaja svega nekoliko njih koja se mogu dovesti u vezu s istom. Dakle, „stvari se nazivaju 'popularnima' jer ih mase ljudi slušaju, kupuju, čitaju, konzumiraju i, čini se, bez ograničenja u njima uživaju“, „popularna su kultura sve one stvari koje ljudi čine, ili su ih nekada činili“ i pod popularno se mogu ubrojiti oblici i „aktivnosti koji imaju korijene u socijalnim i materijalnim uvjetima određenih klasa, te koji su uvršteni u popularnu tradiciju i običaje“ (Hall, 2006: 301-304).

Govoreći o popularnom, neki koriste njegovu skraćenu inačicu *pop*⁴⁶ pod kojom pojedini autori podrazumijevaju kontekst epohe ili, uglavnom, umjetnička ostvarenja. Tako Andreas Huyssen (1984) dovodi pop u vezu s postmodernizmom pa je stoga pop „u najširem smislu kontekst u kojem se pojam postmoderne ponajprije profilirao i u kojem su najznačajniji trendovi postmodernizma propitali modernističko nemilosrdno neprijateljstvo prema masovnoj kulturi“ (Huyssen, 1984, prema McRobbie, 1994: 13) dok ga Raymond F. Betts i Lyz Bly (2013) vide u suvremenom značenju kao kvalifikant za moderno koji se pojavio u Engleskoj 50-ih godina 20. stoljeća. Nadalje, pojašnjavaju da je služio za opisivanje umjetnosti koja je inspirirana konzumerizmom, a nakon toga i za opisivanje glazbe koja je usmjerena na mlađe generacije (usp. Betts, Bly, 2013: 2). Po mišljenju Betts i Bly, Richard Hamilton ponajbolje je definirao pop umjetnost koristeći pridjeve za opisivanje naziva pop – prema njegovu mišljenju, pop je označavao nešto „prolazno, potrošno, masovno proizvedeno, mlado, duhovito, seksi, varljivo, glamurno“ (Betts, Bly, 2013: 2-3). Spomenuti pridjevi ujedno se mogu djelomično referirati i na popularnokulturne tekstove.

Dakle, kroz sagledavanje načina na koje se poima pojam popularnoga, kao i pojam kulture, može se uočiti da će se problematika definiranja popularne kulture poprilično

⁴⁶ Možda bi se pridjev *pop*, kao skraćena od *popularnog*, mogao razmotriti i s lingvističke strane. Naime, u engleskom jeziku riječ *pop*, između ostalog, znači „*prasnuti, naglo otvoriti, prsnuti, pucanj, oštar zvuk*“ što se mogu protumačiti i kao svojstva popularnog (Glosbe.com, 2016). Naime, dok je nešto veoma popularno, ljudi u svakodnevnom govoru kažu da 'iskače iz svake konzerve' što znači da je sveprisutno i neprestano se pojavljuje čak i kad se ne nadaju tome, dakle, poput praska.

zakomplicirati. No, prije sagledavanja popularne kulture, pokušat će se odgonetnuti zašto je nešto uopće popularno.

Naime, u svakodnevnom životu jednostavno se može odrediti što jest popularno, a što nije, no teško je objašnjivo zašto je nešto popularno. Neki zagovaraju tvrdnju da su određeni tekstovi popularni jer su jednostavni i traže minimalni intelektualni napor, no, s druge strane, pojedini tekstovi su popularni upravo zato jer u konzumentima potiču zadovoljstvo dekodiranja poruka i stvaranja vlastitih značenja. Neki pak smatraju da su tekstovi, osobito popularnokulturni, popularni jer se vežu uz životno iskustvo konzumenta, pri čemu se javlja potreba da spomenuti tekstovi odražavaju i duh vremena (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 113-114). Stoga, ako društvo ne prihvaća određeni kulturni izričaj i ako u njemu ne nalazi zadovoljstvo, on ne može biti popularan. Prema tomu, popularni sadržaji zrcale društvenu zbilju kroz koju se ogledaju društvene težnje, vrijednosti i stavovi (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 96). Na spomenuto ukazuju i John G. Nachbar i Kevin Lausé (1992) razlažući problematiku definiranja popularnog kao onoga što prihvaća većina ljudi kroz primjer Madonne koja je popularna u Americi i Saddama Huseina koji nije popularan u Americi, dok je u Iraku obrnuta situacija (usp. Nachbar, Lausé, 1992, prema Parker, 2011: 150). Prema tomu, popularno je vezano uz društvene promjene koje uvjetuju kroz recentne vrijednosti što će biti popularno te potiču proizvodnju popularnokulturnih izričaja. Također, popularnom se uglavnom pristupa kao onom što većina ljudi favorizira što će se odraziti i na razmatranja vezana za popularnu kulturu.

3.4.3. Vremenski smještaj nastanka pojma popularne kulture i pokušaji njezina definiranja

Uočava se da ne postoji suglasnost oko vremena nastanka pojma popularne kulture pa, prema tomu, ne postoji suglasnost niti oko definicije popularne kulture. Primjerice, Danijel Labaš i Maja Mihovilović (2011) navode da je pojam popularne kulture nastao 50-ih godina 20. stoljeća u SAD-u (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 101), dok neki smatraju da je nastao je u 19. stoljeću radi potrebe da se kultura običnog naroda razgraniči od kulture viših slojeva društva. Uzrok takvog sagledavanja nastanka pojma nalazi se u pojavnosti elektronskih medija, zahvaljujući kojima se značenje popularne kulture proširilo pa se nerijetko definira kao masovna, medijska ili potrošačka kultura (usp. BVstudy, 2014). No, vidljivo je da su popularnokulturni izričaji dominantni „u odnosu na oblike visoke kulture“, a popularna kultura je „temelj suvremene kulture“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 95).

Ovisno o teoriji koja opisuje popularnu kulturu, istaknut će se pojedini njezini aspekti o čemu govori i Dominic Strinati (2004). Frankfurtska škola vidi u njoj „kulturu koju proizvodi kulturna industrija kako bi osigurala stabilnost i kontinuitet kapitalizma“; za kritičare masovne kulture popularna kultura je „ili folk-kultura u predindustrijskim društvima ili masovna kultura u industrijskim društvima“; feministička teorija definira ju kao „oblik patrijarhalne ideologije koja radi u interesu muškaraca i protiv interesa žena“; semiotičari, poput Barthesa, „naglašavaju ulogu popularne kulture u prikrivanju interesa moćnika“; dok je za postmoderniste popularna kultura utjelovljenje „radikalnih promjena masovnih medija koje brišu razliku između slike i stvarnosti“ (Strinati, 2004: xiv-xv). Fiske (2001) sažimlje postojeća viđenja popularne kulture pa zamjećuje da se istraživanje iste odvijalo u dva pravca od kojih je manje produktivan pravac koji je veličao popularnu kulturu i koji ju nije sagledavao kao model moći već kao „oblik ritualnog upravljanja društvenim razlikama iz kojih je proizvodio završni sklad“ (Fiske, 2001: 29). Drugi pravac sagledavao je popularnu kulturu „unutar modela moći, ali uz tako snažno isticanje sila dominacije da se činilo da je nemoguće da popularna kultura [...] postoji“ (Fiske, 2001: 29). No, javlja se treći pravac koji vidi popularnu kulturu kao poprište borbe i usredotočen je na taktiku koju koristi popularna kultura kako bi izbjegla ili suzbila moć sila dominacije. Dakle, taj posljednji pravac istražuje kreativnost svakodnevnog otpora vladajućoj ideologiji i popularnu kulturu vidi kao progresivnu, iako ne i radikalnu (usp. Fiske, 2001: 29-30). Tako je prema Fiskeu popularna kultura načinjena „od strane različitih formacija podređenih i obespravljenih ljudi od sredstava, kako diskurzivnih, tako i materijalnih, koje nudi sustav koji ih čini obespravljenima“ (Fiske, 2005: 1-2). Stoga se kontradiktornost popularne kulture iskazuje osobito u društvima u kojima je prisutna neravnomjerna raspodjela moći temeljem kategorija poput klase, rase, spola, itd. Naposljetku, Fiske zaključuje da je popularna kultura zapravo kultura podređenih (usp. Fiske, 2001: 12). Također, ona u sebi nosi „tragove sila dominacije i podređenosti, [...] i moći i otpora“ koje su od presudnog značenja za društveni sustav i društveno iskustvo, ali im se i suprotstavlja pa je stoga i proturječna, što pak joj otvara vrata za semiotičko bogatstvo (Fiske, 2001: 12-13).

Hall (2006) smatra da je popularna kultura „temelj na kojem transformacije nastaju“ (Hall, 2006: 298). Dakle, popularna kultura je područje borbe „za i protiv kulture moćnih“, pristajanja i otpora (Hall, 2006: 309). Slično tomu, Ernest Morrell (2002) razmišlja o popularnoj kulturi kao o „borbi između podređenih i dominantnih grupa“ (Morrell, 2002, prema Nguyen, 2015: 71), a Sanja Franov (2012) utvrđuje da je popularna kultura oduvijek

„bila polje borbe, mjesto susretanja elitne i masovne kulture, mjesto ideoloških sukoba“ (Franov, 2012).

Storey također predlaže nekoliko definicija popularne kulture koje dopunjuju njezino proučavanje. Jedan od načina definiranja popularne kulture jest definiranje te kulture kao ostataka nakon određenja same 'visoke' kulture. Popularna kultura se, dakle, može promatrati i kao inferiorna kultura. Neki smatraju da kultura, kako bi bila 'prava' kultura, mora biti 'teška', što joj osigurava status 'visoke' kulture. Navedeno shvaćanje podržano je koncepcijom popularne kulture kao masovno proizvedene komercijalne kulture za razliku od 'visoke' koja je rezultat individualnog stvaranja. Popularno i popularna kultura sadržavaju konotacije inferiornosti, prema tome, to bi bila kultura za one koji ne razumiju i ne cijene visoku kulturu (usp. Storey, 2009: 7). No, Eagleton zaključuje da je besmisleno isticati pojedinu kulturu naspram druge i tvrditi da je superiorna (usp. Eagleton, 2014: 22). 'Visoko' ne znači nekomercijalno, a niti 'masovno' neradikalno. Dokaz možemo pronaći u žanrovima poput romana koji su ukinuli granice između 'visoke' i 'niske' kulture te predstavljaju i remek-djela na pristupačan način (usp. Eagleton, 2014: 68). Na prethodnu definiciju oslanja se definicija popularne kulture kao masovne kulture (usp. Storey, 2009: 8). Primjerice, Dwight MacDonald (1953) smatra da je za popularnu kulturu primjereniji naziv masovna kultura što opravdava njezinim vezivanjem s masovnom potrošnjom i činjenicom da djela visoke kulture mogu biti popularna, iako je to rijetki slučaj (usp. MacDonald, 1953). Naime, oni koji se odnose prema popularnoj kulturi kao prema masovnoj kulturi žele postaviti smisao te kulture kao komercijalne kulture masovno proizvedene i masovno trošene. Prema tome, publika popularne kulture jest masa nediskriminirajućih potrošača, a ona sama je manipulativna i konzumira se pasivno⁴⁷ pa se kao oblik javne obmane smatraju prakse i tekstovi popularne kulture radi kojih su se tradicionalna vrednovanja visoke kulture našla u nezavidnom položaju (usp. Storey, 2009: 8-9). Theodor W. Adorno i Max Horkheimer (1979) mišljenja su da „masovnu kulturu proizvode politički i bankarski lobiji koji potrošače otuđuju od njihovih stvarnih potreba i ukalupljuju ih kako bi im se oduzela individualnost“ (Adorno, Horkheimer, 1979, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 98)⁴⁸. Prema njima, spomenuto se odvija putem

⁴⁷ No, popularnokulturni proizvodi ne konzumiraju se iz razloga što su ljudi „zavedeni, prevareni, podređeni, zbunjeni, pasivni“ već u popularnoj kulturi „nalaze kanale želje, užitka, inicijative, slobode“ (Gitlin, 1997, prema Senjković, 2008: 29).

⁴⁸ Da čovjek nije samo pasivni potrošač, elaboriraju Labaš i Mihovilović (2011) prema kojima čovjek „aktivno stvara svoja značenja, sam proizvodi nove popularne oblike [...], sam odlučuje što će konzumirati i hoće li nešto konzumirati. Potrošač, dakle, nije samo nesvjesni sljedbenik ideoloških, političkih, kapitalističkih i konzumerističkih težnji, već kritički promatra, vrednuje, odabire, stvara i djeluje u skladu s vlastitim interesima i

masovnih medija stoga su potrošači shvaćeni kao pasivna publika bez kritičkog odmaka (usp. Adorno, Horkheimer, 1979, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 98). Dakako, kao što zamjećuju Labaš i Mihovilović (2011), takva shvaćanja nisu primjenjiva na popularnu kulturu jer se, primjerice, internetom stvara i širi popularna kultura, no postoje različiti forumi, blogovi, aplikacije, *online* peticije pomoću kojih ljudi izražavaju svoje osobne stavove, interese, vrijednosti, nalaze istomišljenike, izražavaju otpor, itd. (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 98). Dakle, popularna kultura nije masovna kultura.

Fiske (2001) tvrdi da pojam masovne kulture koriste oni koji su uvjereni da se kulturna roba može nametnuti ljudima kako bi se poravnale društvene razlike i stvorila kultura za pasivnu masovnu publiku. Takav proces ne postoji jer bi bio antipopularan (usp. Fiske, 2001: 203). Razliku između popularne i masovne kulture moguće je razabrati u tomu što je masovna kultura sve ono što se stvara za mase tj. za tržište, a popularna kultura je reakcija na ponuđeno i vezana je uz elemente selekcije i otpora (usp. Duda, 2002: 119).

Nadalje, smatra se da je popularna kultura ona kultura koja potječe od 'ljudi'. Tu se nameće problematika pitanja tko je kvalificiran da bi se uključio u kategoriju 'ljudi', tj. koje kompetencije i karakteristike bi ljudi morali posjedovati kako bi se prema njima mogla definirati popularna kultura, te problem zaobilaska komercijalne prirode popularne kulture. Iduća definicija oslanja se na koncept hegemonije Antonija Gramscija. U tom slučaju termin hegemonije odnosi se na osvajanje pristanka, kroz intelektualno i moralno vodstvo, društveno podređenih grupa od strane društveno dominantnih grupa. U tom pristupu, popularna kultura viđena je kao mjesto na kojem se odvija borba između sila koje su u interesu dominantnih grupa i otpora podređenih grupa. Da se pojasni na primjeru, u prvotno vrijeme odmor uz more bio je aristokratski događaj, a danas je očit primjer popularne kulture. Prema drugom aspektu teorije hegemonije, teorije popularne kulture su teorije o konstrukciji ljudi. Naime, masovna kultura može se promatrati kao sadržaj, a popularna kultura je prema tome ono što ljudi čine iz njega tj. iz konzumiranih artikala i komercijalnih praksa. No, Storey (2009) tvrdi da kako god se definirala popularna kultura, jedno je sigurno – njezine sirovine su komercijalne (usp. Storey, 2009: 9-12).

motivima. Dakako, to je ideal potrošača u popularnoj kulturi, što se ne odnosi na sve ljude. Neki ljudi svoj život žive uz kritičko promišljanje o zbilji koja ih okružuje te tako uče, rastu i napreduju, dok su za druge oblici popularne zabave zaista utočišta, svojevrsni narkotici te bijeg od životne stvarnosti“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 102).

Izuzev spomenutih pristupanja definiranju popularne kulture, postoje i drugi pristupi. Jason Dittmer (2010) predlaže da bi bolje bilo sagledati popularnu kulturu kao *radnju*, a ne kao *stvar* tj. kao interakciju između ljudi, politike i kulturnih tvorevina (usp. Dittmer, 2010, prema Caso, Hamilton, 2015: 5). Kako se kraj *kulture* nalazi oznaka *popularna*, Saša Nedeljković (2012) pojašnjava da spomenuto znači da fenomen popularnog korespondira sa sustavom vrijednosti tj. stilom života (usp. Nedeljković, 2012: 402). Nadalje nastavlja da je popularna kultura „post-moderni okvir izražavanja“, kultura po mjeri čovjeka (Nedeljković, 2012: 403). Sličan stav ima i Andrew Ross (1989) koji smatra da je popularna kultura „autentični izraz interesa ljudi“ (Ross, 1989, prema Bielby, Harrington, 2001: 8-9) što pokazuje da popularna kultura nije nametnuta od strane elita kako bi postigli društvenu kontrolu (usp. Bielby, Harrington, 2001: 8). Chandra Mukerji i Michael Schudson (1991) smatraju da se popularna kultura „odnosi na vjerovanja i prakse, kao i objekte kroz koje su organizirane, koji su široko dijeljeni među populacijom“ (Mukerji, Schudson, 1991, prema Bielby, Harrington, 2001: 2), a nadopunjujući prethodno gledište Ray Browne (1996) govori o popularnoj kulturi kao o „svakodnevnoj kulturi [...] grupe ljudi“, „načinu života u kojem i prema kojem živi većina ljudi u bilo kojem društvu“, „svakodnevnom svijetu oko nas“, „o onome što radimo [...] i kako radimo“ (Browne, 1996, prema Bielby, Harrington, 2001: 5). Vidljivo je da se popularnoj kulturi, prije svega, pristupa kao onome što većina ljudi favorizira ili voli (usp. Storey, 2009: 5), kao onome što je vezano za svakodnevicu i kao načinu života.

Holt N. Parker (2011) prilično uspješno nudi nekoliko približnih definicija popularne kulture objedinjujući pojedine aspekte već spomenutih. Prema prvoj, „popularna kultura sastoji se od produkcije onih koji nemaju kulturni kapital, od onih koji nemaju pristup odobrenim sredstvima simboličke i kulturne proizvodnje“ što znači, primjerice, da je dovoljno imati glas i glazbeni instrument, ali nije potrebno imati glazbeno obrazovanje da bi se stvorilo glazbeno djelo (Parker, 2011: 161). Spomenuto vodi prema drugoj definiciji prema kojoj se popularna kultura sastoji „od proizvoda koji traže malo kulturnog kapitala, bilo za proizvodnju ili konzumaciju“ (Parker, 2011: 161). Dakle, popularna kultura uključuje, primjerice, ples koji ne traži mnogo kulturnog kapitala da bi se 'proizveo', a filmovi i sportovi ne traže mnogo kulturnog kapitala da bi se konzumirali. Na taj način, moguće je razlikovati masovnu kulturu (koja ima potrebu za visokom razinom gospodarskog ulaganja) u popularnoj kulturi bez da se masovna kultura odjeljuje od popularne kulture (usp. Parker, 2011: 162-163). Prema trećoj definiciji, popularna umjetnost je ona umjetnost koja „nije ovlaštena od

strane svijeta umjetnosti“, prema tomu, popularna kultura je „neslužbena kultura“ jer se sastoji od pjesama onih koji nisu prepoznati kao pjesnici, od slika onih koji nisu priznati kao slikari, itd. (Parker, 2011: 165).

Dakle, nakon mnogo različitih pristupa popularnoj kulturi, može se zaključiti da se 'od šume ne vidi drveće'. Stoga se nekako nameće potreba za drugačijim pristupom popularnoj kulturi kakvog nudi, primjerice, Nedeljković (2012) ili pak kroz definiranje nekih njezinih najistaknutijih osobina.

Naime, Tonny Bennett (1986) zamjećuje da se ne može odrediti konkretno što je popularna kultura ili što bi trebala biti, ako se ne odredi ono što popularna kultura nije (usp. Bennett, 1986, prema Parker, 2011: 148). Nedeljković (2012) pokušava pristupiti popularnoj kulturi na takav način, stoga, postavlja pitanje ima li nečeg izvan popularne kulture i ima li popularna kultura tematska i druga ograničenja. Radi velikog obima popularne kulture, primijenio je zanimljiv pristup i krenuo istraživati čime se popularna kultura ne bavi, umjesto onog čime se bavi. Smatra da će se otkriti priroda i smisao popularne kulture ako se otkriju pojave koje su joj neuhvatljive. Dakako, pritom ne tvrdi da nekih stvari u popularnoj kulturi nema, već da možda nisu primijećene ili dojmljive. Nešto takvo uviđa u fenomenima koji su specifično devijantni i unose nemir u ljude tj. u fenomenima koji ljude ne zanimaju ili su preosjetljivi na njih pa ih izbjegavaju. Kao jedan takav fenomen navodi stanovnike istražnog zatvora ili pritvora za koje nema mjesta u popularnoj kulturi. Istražni zatvor predstavlja oblik zatvorenog društva pa se ono što ima namjeru biti popularno ne bavi time (usp. Nedeljković, 2012: 403-405). No, upravo na tom mjestu dolazi do paradoksa popularne kulture pa Nedeljković zaključuje da se popularna kultura bavi s nepoznatim, zanimljivim, s onim što golica maštu, „ali samo do određene granice“ (Nedeljković, 2012: 405). To bi značilo da popularna kultura zaobilazi sve ono što potiče osjećaje straha, tuge, mržnje, patnje, boli, itd. (usp. Nedeljković, 2012: 406). No, takvo mišljenje ne može se u potpunosti prihvatiti jer postoji veliki broj popularnih filmskih žanrova, poput (vampirske) fantastike i horora, te kompjutorskih igara koje je upravo njihova komponenta straha i 'boli' učinila toliko popularnima jer spomenuto kod ljudi izaziva osjećaj uzbuđenja.

Nadalje, Nedeljković smatra da iako postoji pozamašan broj holivudskih filmova koji tematiziraju kazneno-pravne procese, zanemariv broj djela osvrće se na problematiku pritvora (usp. Nedeljković, 2012: 406) jer u slučaju pritvora nije jasno tko je kriv, ali je jasno „tko formalno čini nasilje: to su društvene institucije koje postoje zato što smo im mi dali

legitimitet“ (Nedeljković, 2012: 421). Tematski, pritvor je statičan i nezanimljiv zbog ograničenog broja aktera unutar jedne prostorije u kojoj se odigrava život s oskudnim realnim događajima i događajima koji se uglavnom odvijaju na psihološkom planu (usp. Nedeljković, 2012: 422). Stoga, postoji pretpostavka da stvaratelji i konzumenti popularne kulture imaju „određenih problema u pristupanju, percepciji i recepciji tema sa ograničenim brojem motiva“ tj. tema koje uzrokuju teškoće u spoznaji i moralna preispitivanja (Nedeljković, 2012: 425).

Kroz svoje istraživanje, Nedeljković koristi zanimljiv način pristupanja popularnoj kulturi. Nedeljković smatra da se u popularnokulturnim tekstovima zaobilaze fenomeni koji u ljudima izazivaju negativne osjećaje i stanja. Ipak, ne može se tvrditi da popularna kultura zaobilazi u potpunosti neku tematiku ili motive, no razlika se uviđa u obimu obrade pojedinih tema ili unošenja pojedinih motiva. Drugim riječima, popularna kultura obrađuje ih do samozadanih granica.

3.4.3.1. Obilježja popularne kulture

Iz prethodno spomenutih razloga, čini se da je popularnu kulturu ponajbolje opisati pomoću nekih njezinih obilježja, ili obilježja popularnokulturnih tekstova, poput pružanja zadovoljstva, funkcionalnosti, spektakularnosti i senzacionalnosti, očiglednosti i pretjeranosti, klišeiziranosti, kontradiktornosti, prekida s tradicijom, dostupnosti, fluidnosti, progresivnosti, emocionalnosti i kreativnosti, te refleksivnosti i intertekstualnosti.

a) Zadovoljstvo

Fiske (2001) navodi da „popularno zadovoljstvo postoji samo u svojoj praksi, kontekstima, i trenucima proizvodnje“ zbog čega njegov veliki dio izmiče strukturiranju kakvo traži teorija (Fiske, 2001: 61). U popularnoj kulturi zadovoljstva su dvojaka; ona su jednaka proizvodnim zadovoljstvima koja se javljaju prilikom stvaranja vlastite kulture, ali su i agresivna jer se odupiru dominantnim strukturama. Iako nije nužno, zadovoljstva su nerijetko povezana s stjecanjem moći koja se ne mora uvijek realizirati kroz djelovanje u društvu (usp. Fiske, 2001: 70, 82).

b) Funkcionalnost

Popularni tekstovi moraju ponuditi značenja konstruirana iz odnosa teksta i svakodnevice te zadovoljstva koja proističu iz proizvodnje značenja. Drugim riječima,

naglasak u popularnokulturnim tekstovima je u njihovoj funkcionalnosti, a ne u kvaliteti. Funkcionalnost počiva na kriteriju relevantnosti, semiotičke produktivnosti i prilagodljivosti oblika korištenja. Kako se popularna kultura stvara između kulturne građe kapitalizma i svakodnevnog života, kriterij relevantnosti dobiva na značenju. Relevantnost je određena trenutkom čitanja te je uvjetovana vremenski i prostorno (usp. Fiske, 2001: 147-149), a relevantna značenja su ona značenja koja proizvodi produktivni popularni čitatelj⁴⁹. Semiotička produktivnost i prilagodljivost oblika korištenja vezane su uz svakodnevicu jer se popularna umjetnost vrednuje prema zainteresiranosti za svakodnevni život (usp. Fiske, 2001: 159, 167).

c) Spektakularnost i senzacionalnost

Spektakularnost kao jedna od osobina popularne kulture podrazumijeva preuveličavanje zadovoljstva čime se preuveličava vidljivo, ističe se površinski izgled te se odbija dubina. Cilj spektakularnosti je djelovanje isključivo na fizička osjetila (usp. Fiske, 2001: 99). Douglas Kellner (2008) smatra da „pod utjecajem kulture multimedijske slike, zavodljivi spektakli fasciniraju pripadnike medijskog i potrošačkog društva, uvlače ih u semiotiku novog svijeta zabave, informacije i potrošnje, koja uvelike utječe na mišljenje i djelovanje“ (Kellner, 2008, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 105). Stoga, senzacionalnost se može shvatiti kao naglašeni neuspjeh normalnog, a popularnost senzacionalističkih publikacija dokazuje prisutnost nezadovoljstva u društvu, posebice unutar grupa ljudi koji ne mogu promijeniti vlastitu situaciju (usp. Fiske, 2001: 136).

d) Očiglednost i pretjeranost

Popularna kultura vezana je i za pretjeranost i očiglednost što koriste protivnici popularne kulture kako bi je napali kao vulgarnu, površnu, senzacionalističku, itd. No, upravo se pretjeranost i očiglednost javljaju kao karakteristike vezane uz proizvođački tekst (usp. Fiske, 2001: 133). Pretjeranost označava „značenje koje je izmaklo kontroli, značenje koje probija granice normi ideološke kontrole“ ili zahtjeve „specifičnog teksta“ i obuhvaća elemente parodičnog koji omogućavaju ruganje konvencijama i ideološkom utjecaju (Fiske, 2001: 133).

⁴⁹ Primjerice, obožavatelji su produktivni čitatelji koji proizvode svoje tekstove poput zidova tinejdžerskih soba, frizura, šminkanja, načina odijevanja, itd. Dakle, oni aktivno i produktivno sudjeluju u prenošenju značenja (usp. Fiske, 2001: 169).

e) Klišeiziranost

Izuzev očiglednosti, senzacionalizma i pretjeranosti, kao svojstvo popularnih tekstova javlja se i klišeiziranost. Klišeji, smatra Fiske (2001), nisu dokaz lingvističke nekreativnosti (usp. Fiske, 2001: 137). To su „zdravorazumske, svakodnevne artikulacije vladajuće ideologije“ (Fiske, 2001: 137). Primjerice, shvaćanje žena kao osjećajnih, romantičnih, okrenutih k obitelji i shvaćanje muškaraca kao aljkavih grubijana pripada u klišeje. Pa ipak, s druge strane takvo viđenje muškaraca i žena počiva na zdravom razumu patrijarhalnog kapitalizma. Klišeji su nositelji ideologije i baš zato su i stvaratelji i prenositelji zdravog razuma. Jednako tako, unutar kulturne upotrebe, klišeji razotkrivaju jaz između ideologije i svakodnevnog iskustva (usp. Fiske, 2001: 138). Stoga, „čitanje popularnog teksta nije jednostavni eskapizam u kome se svakodnevica privremeno ostavlja po strani“ (Fiske, 2001: 139).

f) Kontradiktornost

Popularna kultura je i kontradiktorna jer s jedne strane potiče društvenu akciju, a s druge proizvodi zabavne i pasivizirajuće sadržaje. Dakle, ona je inovativna i konformistička u isti mah. Također, proizvodi i prava umjetnička ostvarenja kao i kič, neukus, klišeje i vulgarnosti (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 104).

g) Prekid s tradicijom i široka dostupnost

Kao karakteristike popularne kulture javljaju se raskid s tradicionalnim vrijednostima i otpor visokoj kulturi. U tomu je njezina privlačnost jer je dostupna svima, a ne samo eliti, i omogućeno je običnim ljudima da ju stvaraju i uživaju u joj (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 104).

h) Fluidnost

Fluidnost je također jedno svojstvo popularne kulture što se ogleda u činjenici da jedna te ista osoba u različitim trenucima pripada različitim, ponekad i kontradiktornim, društvenim grupama u procesu kretanja kroz društvene formacije (usp. Fiske, 2001: 39).

i) Progresivnost

Opisujući politiku popularne kulture kao politiku svakodnevica, Fiske želi istaknuti progresivnost, ali ne i radikalnost, popularne kulture. Popularnokulturna progresivnost izražena je u neravnopravnim odnosima moći u strukturama poput obitelji što znači da se

progresivnost ogleda u preraspodjeli moći u korist obespravljenih unutar takvih struktura (usp. Fiske, 2001: 68).

j) Emocionalnost i kreativnost

Danesi (2008) smatra da se u popularnoj kulturi sve „vrti oko emocionalne snage showa“ (Danesi, 2008, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 102). U prilog tomu idu istraživanja sapunica koja pokazuju da ih gledatelji prate jer se mogu povezati s tekstovima, temama i likovima prisutnima u sapunicama (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 102). Kao karakteristiku popularne kulture, Williams (1988) navodi „neprestanu igru ograničenja i kreativnosti“ (Williams, 1988, prema Fiske, 1992).

k) Refleksivnost i intertekstualnost

Refleksivnost je još jedna karakteristika popularne kulture. Vezana je uz intertekstualnost, no mnogo kompleksniju intertekstualnost no prije. U spomenutoj intertekstualnosti bitnu ulogu igra medijska pismenost i poznavanje kulturalnih proizvoda koji, osim što pomažu u izgradnji smisla popularnokulturnog teksta, nastoje probuditi sjećanja konzumenta kroz koja se prizivaju emotivna stanja poput nostalgije, radosti, humorističnosti, itd. (usp. Cartwright, Sturken, 2001: 264-266). Lisa Cartwright i Marita Sturken (2001) navode da je jedna od temeljnih pretpostavki intertekstualnosti potreba gledateljevog ili čitateljevog poznavanja teksta na koji se referira. Iako intertekstualnost negiraju kao specifičnost isključivo popularne kulture⁵⁰, ipak priznaju da spomenuto ne znači da popularna kultura ne obiluje intertekstualnošću (usp. Cartwright, Sturken, 2001: 321) jer se u suvremenoj umjetnosti može pronaći „cijeli niz obrada, kopija, parodija, replika, reprodukcija“ (Cartwright, Sturken, 2001: 259-260).

Nadalje, tekstovi u popularnoj kulturi predstavljaju robu te su iz tog razloga nerijetko nepotpuni tako dugo dok se ne inkorporiraju u svakodnevni život ljudi. U suvremenoj teoriji kulture uglavnom je prihvaćeno mišljenje o nepotpunosti svih tekstova i mišljenje da ih je moguće proučavati jedino intertekstualno. Od strane akademske analize, 'estetskim' tekstovima priznaje se određena dovršenost i poštovanje kakvo se ne priznaje popularnokulturnim tekstovima (usp. Fiske, 2001: 143). Uvriježeno mišljenje je da se popularnokulturni tekstovi trebaju koristiti i odbaciti jer funkcioniraju „samo kao agenti u

⁵⁰ O istom govori i Fiske (2001), naglašavajući da je intertekstualnost od značenja i u visokoj kulturi. No, ona se razlikuje u načinu funkcioniranja pa je u visokoj kulturi organizirana oko autora-umjetnika, a u popularnoj kulturi oko izvođača koji postoji isključivo intertekstualno (npr. Madonna) (usp. Fiske, 2001: 145-146).

društvenom kruženju značenja i zadovoljstva“ (Fiske, 2001: 143) stoga se proučavanje popularne kulture može shvatiti kao proučavanje kruženja značenja jer ona cirkulira intertekstualno između primarnih, sekundarnih i tercijarnih tekstova (usp. Fiske, 2001: 144-145)⁵¹.

Dakle, popularni tekst ponajprije treba biti proizvođački pri čemu se Fiske (2001) oslanja na Barthesa (1975) i njegovo razlikovanje čitalačkih i spisateljskih tendencija unutar tekstova. Ukratko rečeno, čitalački tekst (*le lisible texte*) podrazumijeva pasivnog i discipliniranog čitatelja koji nastoji usvojiti značenja teksta kao datosti. Svojstva takvog teksta su zatvorenost, nezahtjevnost i lakoća čitanja. S druge strane, spisateljski tekst (*le scriptible texte*) izaziva čitatelja da mu dade smisao i da ga ponovno 'napiše' stoga spisateljski tekst poziva čitatelja da sudjeluje u konstruiranju značenja. Barthes zaključuje, temeljem proučavanja književnosti, da je čitalački popularniji i pristupačniji, dok je spisateljski tekst složeniji i privlačan manjini (usp. Barthes, 1975, prema Fiske, 2001: 120-121).

Ovdje navedena obilježja popularne kulture pomažu kod analize popularnokulturnih tekstova kroz koje se konzumira popularna kultura i koji joj omogućuju održanje. Sad kad su se donekle razabrale odlike popularne kulture, moguće se kratko osvrnuti i na njezinu povijest.

3.4.4. Povijest popularne kulture

Početke popularne kulture u širem smislu „proučavatelji smještaju u najstarija razdoblja ljudske civilizacije“ (Kolanović, 2011: 45). Neki korijene popularne kulture pronalaze u Rimskom Carstvu hvatajući se za krilaticu *kruha i igara*, dok drugi njezine korijene vežu uz razvoj europskih nacija krajem 18. stoljeća (usp. Strinati, 2004, prema Ileš, 2013: 22). Naime, prema Normanu F. Cantoru i Michaelu S. Werthmanu (1968):

Sport i kupovina u staroj Grčkoj, putovanje i dokolica u Rimskom Carstvu, popularne dimenzije religijskoga života u srednjovjekovlju, svakodnevnica grada u ranom novovjekovlju, proširenje i transformacija čitateljske publike u 18. st., era masovne zabave, televizije, ženskih časopisa, turizma i sporta kao medijskog spektakla od 50-ih godina 20. st. naovamo samo su neki od mnoštva njome obuhvaćenih fenomena. (Cantor, Werthman, 1968, prema Kolanović, 2011: 45-46)

⁵¹ Fiske (2001) pod primarnim tekstovima podrazumijeva izvorne oblike kulturne robe poput traperica, pjevačice Madonne, pod sekundarnim tekstovima podrazumijeva reklame, kritiku, priče u tiskovinama, a pod tercijarnim tekstovima podrazumijeva razgovore, načine nošenja traperica, načine stanovanja, oponašanje plesa poznatih osoba (kao što je spomenuta Madonna), itd. (usp. Fiske, 2001: 144-145).

Ipak, ubrzani razvoj popularne kulture u modernom značenju odigrao se krajem 18. i početkom 19. stoljeća s razvitkom industrijskog društva i urbanih središta te nastankom vremena rezerviranog za dokolicu (usp. Cantor, Werthman, 1968, prema Kolanović, 2011: 46). Dakle, na razvoj popularne kulture uvelike je utjecala industrijalizacija i urbanizacija koja je mijenjala kulturalne veze unutar područja popularne kulture. Na primjer, Velika Britanija je prije navedenih procesa imala dvije kulture. Jedna kultura bila je zajednička koju su dijelile sve klase, a druga je bila 'elitna' i konzumirana od 'dominantnih' klasa (usp. Storey, 2009: 13).

No, o popularnoj kulturi kakva je danas poznata može se govoriti tek u drugoj polovici 20. stoljeća (usp. Cantor, Werthman, 1968, prema Kolanović, 2011: 46). Naime, Michel de Certeau (2002) već krajem 60-ih godina 20. stoljeća uviđa da se stvara nova kultura koja nije ni znanstvena ni pučka i da se ne treba „zanimati za proizvode kulture što ih nudi tržište dobara, nego za operacije u kojima se njima koristimo“ te da se potrebno okrenuti anonimnim i propadljivim ostvarenjima koja čine život i ne kapitaliziraju se (Certeau, 2002: 11-12). Drugim riječima, govoreći o običnoj kulturi, Certeau zapravo govori o kulturi koju zovemo popularnom što je razvidno iz njegovih konstatacija o običnoj kulturi: „poredak se *odigrava* preko umijeća“, a u odluke institucija „uvlači se na taj način stanoviti stil društvenih razmjena, stil tehničkih inovacija i stil moralnog otpora“ (Certeau, 2002: 17).

Dakle, sama popularna kultura proizvod je povijesti. Prije pojave popularne kulture u Zapadnim društvima njezino mjesto zauzimala je narodna kultura koja je, također, bila vezana za svakodnevni život i ljudska iskustva. No, s vremenom je ljudsko iskustvo postalo komercijalizirana roba stoga su se doživljena iskustva počela izražavati u proizvedenim proizvodima. Spomenuto se osobito izrazilo u kapitalističkim društvima, poput SAD-a, u kojima su kulturni proizvodi postali popularizirani i dio komercijalne robe (usp. Leventman, 2006: 2). Kako Seymour Leventman (2006) pojašnjava, „ljudi su počeli osjećati, razmišljati, maštati, čak i sanjati, u popularnokulturnim oblicima“ (Leventman, 2006: 2).

Mnogi autori vežu korijene popularne kulture za američko tlo, pa tako i Richard Maltby (1998) vidi američku popularnu kulturu kao manifestaciju simboličke moći⁵² (usp. Maltby,

⁵² Pierre Bourdieu (1990) piše da „kulturni proizvođači posjeduju specifičnu moć, uistinu simboličku moć pokazivanja stvari i tjeranja ljudi da u njih vjeruju, razotkrivanja, na eksplicitan, objektivizirani način manje ili više konfuznih, nejasnih, neizrečenih, čak neizrecivih iskustava prirodnog svijeta, čineći ih tako postojećima“ (Bourdieu, 1990, prema Fanuko, 2008: 37) pa Nenad Fanuko (2008) zaključuje da je simbolička moć kao „moć 'stvaranja svijeta', sposobnost imenovanja i kategorizacije, ustvari sposobnost stvaranja grupa“ (Fanuko, 2008: 37).

1998, prema Kolanović, 2011). Američka popularna kultura proširila se 1980-ih godina zahvaljujući ekonomskom usponu i političkim promjenama na području tadašnje Istočne Europe, ali i drugdje. Izuzev širenja američkog engleskog jezika, proširili su se proizvodi poput hamburgera, traperica i njihove estetike (usp. Bolton, Olsson, 2010: 15). Spomenuto zapaža i Henry Luce (1941) koji piše da su „američki jazz, holivudski filmovi, američki sleng, američki strojevi i patentirani proizvodi, zapravo jedine stvari koje svaka zajednica u svijetu, od Zanzibara do Hamburga, prepoznaje kao zajedničke“ (Luce, 1941, prema Bolton, 2010: 125). Naime, u 20. stoljeću dominirala je umjetnost koju su stvarali obični ljudi i koja se stvarala za iste (usp. Hobsbawm, 2009, prema Ileš, 2013: 21) pa je popularna kultura 70-ih godina bila plodonosna na području filma, glazbe (disco-glazba, rock, heavy metal...), ali i tehnoloških inovacija (počinje masovna prodaja telefonskih sekretarica, Philips je lansirao kućni videorekorder i CD, Jobs i Wozniak konstruirali su osobno računalo, Morita je predstavio walkman...) (usp. Bagić, 2010b: 126).

Betts i Bly (2013) spominju razvoj komunikacije i transporta (zahvaljujući kojima je sve nadohvat ruke), razvoj ekonomije, a time i rastući broj potrošačkih proizvoda, te vizualizaciju stvarnosti kao uvjete nastanka popularne kulture. Kako SAD prednjači u ostvarivanju spomenutih uvjeta, Betts i Bly također vežu korijene popularne kulture za američko tlo smatrajući da je po završetku Drugog svjetskog rata Amerika postala stvaratelj popularne kulture, kao i prenositelj iste (usp. Betts, Bly, 2013: 1-5). Spomenuto je nagovijestio Luce izjavivši 1941. godine da je 20. stoljeće *njihovo* (američko) vrijeme, tj. da će Amerika postati mjesto s kojeg će se u globalnim razmjerima širiti ideali. Čak je čitavo 20. stoljeće prvi nazvao američkim stoljećem (usp. Luce, 1941, prema Betts, Bly, 2013: 4). Iz spomenutog razloga, uz popularnu kulturu vežu se pojmovi *amerikanizacije* (američke popularne kulture) i *Coca-colonizacije*. Oba su nositelji uglavnom negativnog predznaka jer se pojašnjavaju kao nametanje svega što je američko, pa tako i kulture i načina života (usp. Vučetić, 2012, prema Ileš, 2013: 25).

Ekspanzija popularne kulture i njezinih tvorevina nije zaobišla ni Hrvatsku stoga Krešimir Bagić (2010b) navodi da popularna kultura upravo u 70-ima postaje „bitan segment opće atmosfere“ te obilježava kulturni kontekst (Bagić, 2010b: 144). U Hrvatskoj festivali zabavne glazbe, poput splitskog, opatijskog i zagrebačkog festivala, formiraju glazbeni ukus publike, razvija se tržište ploča, profilira rock-scena, nastaje subkulturna scena, itd. (usp. Bagić, 2010b: 143-144).

Autori na različite načine smještaju početke popularne kulture. Potrebno je, dakle, razlikovati popularnu kulturu u današnjem, suvremenom smislu riječi i popularnu kulturu nekada. Popularna kultura kakva nam je danas poznata, nastala je u drugoj polovici 20. stoljeća, no nikako se ne smiju zanemariti njezine pojavnosti u prošlosti. Uzme li se u obzir sport u staroj Grčkoj i dokolica u Rimskome Carstvu, moglo bi se ustvrditi da vidovi popularne kulture odavno postoje.

3.4.4.1. Teorijski pristupi popularnoj kulturi

Za promatranje utjecaja popularne kulture na roman treba sagledati i ona intelektualna promišljanja popularne kulture u čijem središtu se često nalazi i roman. Povijest popularne kulture obilježena je intelektualnim pozicioniranjem prema popularnome zbog čega „povijest popularne kulture nikada ne može biti samo povijest njezinih proizvođača, izvođača, artefakata i konzumenata, subkultura“, i sl. (Kolanović, 2011: 29). Naime, intelektualna promišljanja rezultirala su različitim definiranjima i vrednovanjima popularne kulture (usp. Kolanić, 2011: 30). Dakle, prema Rossu (1989), „povijest popularne kulture uvijek je ujedno i povijest specifičnog intelektualnog pozicioniranja prema njezinoj građi“ (Ross, 1989, prema Kolanović, 2011: 47). Slab odnos popularne kulture i intelektualaca uzrokovao je njihov osjećaj „da popularna kultura ugrožava tradicionalne vrijednosti znanja, obrazovanja, morala, itd.“ (Kolanović, 2011: 48).

Pojam masovne kulture od 50-ih godina nadalje odnosi se prvenstveno na popularnu kulturu koja u domaćih intelektualaca ima negativne konotacijske vrijednosti. Masovno potrošačko društvo, nastalo u Socijalističkoj Republici Hrvatskoj već 50-ih godina, razvilo se velikom brzinom 60-ih godina. Kod intelektualaca 60-ih godina prevladava već poznato stajalište da se popularna kultura i književnost vrednuju s obzirom na dominantnu ideologiju, ali se tada javljaju i nova istraživanja (usp. Kolanović, 2011: 85-104). Primjer jednog vrednovanja popularne kulture donosi Zaga Pešić-Golubović (1969) koja pod pojmom masovne kulture podrazumijeva „takve proizvode kulture koji se stvaraju specijalno za široku potrošnju [...]; koji se mogu koristiti bez napora, bez pripreme i sa minimalnim nivoom obrazovanja; koji se stvaraju sa ciljem“ informiranja ili dezinformiranja, „da relaksiraju i da zabave publiku; i takvu proizvodnju u kojoj su i oni koji proizvode i oni koji troše te proizvode anonimni“ (Pešić-Golubović, 1969, prema Kolanović, 2011: 115).

70-ih i 80-ih godina i dalje traju rasprave oko popularnog u tonu kontradikcije. Naposljetku u raspravama ponovo pobjeđuje glas intelektualca „koji popularnom redovito pridaje negativne kvalifikacije“ (Kolanović, 2011: 123). Spomenuto je razvidno iz činjenice da je popularna kultura, kako tumači Maša Kolanović (2011), „živjela svoja dva života: jedan potisnuti u institucionalnim okvirima, a jedan 'normalan' u svakodnevici“ (Kolanović, 2011: 123). Kolanović donosi i jedno zanimljivo izvješće Zdenke Đanković (1970):

Daljnja činjenica koja posebno zabrinjava jest ova: u tim kategorijama svakodnevne kulturne potrošnje gotovo sasvim nestaju razlike među pojedinim kategorijama zvanja ili stupnja obrazovanja u odnosu prema odabiranju gledanih, odnosno slušanih emisija ili cijelih članaka u dnevnoj štampi. Grupe radnika bez školske spreme uopće, kao i radnici sa završenim srednjim stupnjem obrazovanja i oni s najvišim – gotovo svi bez razlike (ili s minimalnim oscilacijama u postocima) odabiru iste emisije – emisije zabavljačkog karaktera. (Đanković, 1970, prema Kolanović, 2011: 129)

Dakle, iako je popularna kultura imala jedan potisnuti život u institucionalnim okvirima, a drugi u svakodnevici, uočljivo je da se unutar pripadnika svih društvenih slojeva mogu pronaći konzumenti popularnokulturnih sadržaja.

Također, Kolanović nadalje izdvaja časopis *Polet* koji je pratio i afirmirao popularnu kulturu iako je bio vezan uz tada dominantnu ideologiju. Osobito je pratio domaću i stranu glazbu te ju je vrijednosno privilegirao kao simboličku vrijednost popularne kulture. Osim o glazbi, izvještavao je i o filmu, stripu i popularnoj književnosti. Trivijalna književnost najčešće je korišten naziv u domaćim književnoznanstvenim raspravama iako su fluktuirali i nazivi 'šund', 'popularna književnost', 'masovna književnost', 'zabavna književnost' i mnogi drugi. Odabir upravo navedenoga naziva iskazuje vrijednosni stav intelektualaca prema toj vrsti književnosti (usp. Kolanović, 2011: 133-137). U 80-im godinama takva književnost se sagledavala „kroz temeljne karakteristike shematizma i proizvodnje kulturnih stereotipa i klišeja [...] – pojava bez estetske vrijednosti s naglašenim robnim i komercijalnim karakterom“ (Kolanović, 2011: 146). Koliko je uloga intelektualaca presudna za kreiranje institucionalnog lika popularne kulture moguće je pokazati pomoću studije *Proza u trapericama* (1976) Aleksandra Flakera jer je upravo spomenuta studija legitimizirala mnoge autore u književnosti (usp. Kolanović, 2011: 151).

Za razliku od svojih suvremenika, neki intelektualci, primjerice Igor Mandić, zagovaraju popularnu kulturu (usp. Kolanović 2011: 154). Mandić (1973) tako ukazuje na paradoks klasne podjele kulture „u društvu koje bi trebalo biti besklasno“ (Kolanović, 2011: 154). Braneći popularnu kulturu, Mandić argumentira:

Masovna kultura je kultura svakidašnjice, a dobro znamo da najveći dio našeg pučanstva i nema nešto drugo osim puke svakidašnjice. Smijemo li biti toliko prepotentni, toliko plavokrvno uzdignuti nad narodom, pa kazati da je kultura njegove svakidašnjice nešto što nas ne zanima i o čemu ne želimo voditi računa? (Mandić, 1973: 180)

Dakle, popularna kultura imala je inferiornu poziciju u intelektualnim krugovima, ali je bila istaknuta u svakodnevici ljudi. Spomenuto je rezultiralo ponovnim promišljanjem popularne kulture i sve pozitivnijim vrednovanjem. Kao što će biti spomenuto u nastavku, vrednovanje popularne kulture toliko se promijenilo da pojedini autori smatraju da bi uvođenje njezinih elemenata u odgojno-obrazovni sustav imalo pozitivan učinak na djecu.

3.4.4.2. Pozicija popularne kulture danas

Dok teorija uglavnom podcjenjuje i omalovažava popularnu kulturu, Fiske (2001) na nju gleda pozitivno i s optimizmom. Također, smatra da je popularnokulturni utjecaj na društvo pozitivan jer ublažava „krajnosti moći, proizvodi male dobitke za sebe, održava [...] samopoštovanje i identitet“ ljudi te je upravo zbog toga progresivna i „predstavlja trajni proces“ (Fiske, 2001: 223, 216).

I mnogi drugi autori staju u obranu popularne kulture. Primjerice, Marcelline Block (2012) ukazuje na vrijednost popularne kulture jer ona „reflektira, izražava [...] duh epohe“ (Block, 2012: 15), Katrien Jacobs (2012) primjećuje da popularna kultura pomaže u razumijevanju načina života mlađih generacija (usp. Jacobs, 2012: 23), William M. Reynolds (2012) smatra da su popularnokulturne tvorevine bitne za shvaćanje svijeta kojim su ljudi okruženi (usp. Reynolds, 2012: 24), itd.

Herbert J. Gans (1974) ide i korak dalje pa niječe ideju prema kojoj samo stručnjaci za kulturu znaju što je dobro za ljude te na taj način staje u obranu popularne kulture (usp. Gans, 1974: vii). Osobito ju brani od mišljenja da je samo visoka kultura kultura, a da je popularna kultura „opasan masovni fenomen“ (Gans, 1974: vii). Pojašnjava da popularna kultura „odražava i izražava estetske i druge težnje mnogih ljudi (po čemu je kultura, a ne samo komercijalna opasnost); i [...] da svi ljudi imaju pravo na kulturu koju preferiraju, bez obzira je li visoka ili popularna“ (Gans, 1974: vii).

Pozitivni primjeri sagledavanja popularne kulture potaknuli su nova promišljanja o popularnoj kulturi te neki recentni proučavatelji fenomena smatraju da bi bilo pozitivno

uključiti vidove popularne kulture u odgojno-obrazovne procese. Naime, shvati li se popularna kultura kao borba između podređenih i dominantnih grupa (usp. Morrell, 2002, prema Nguyen, 2015: 71), učenici i studenti svrstali bi se u podređene skupine iznad kojih su predavači kao pripadnici dominantnih skupina. Stoga, Shelbee R. Nguyen (2015) promatra kako se popularna kultura uklapa u obrazovne procese. Po mišljenju Henryja Girouxa (2004), neformalne 'lekcije' popularne kulture usredotočene su na učenike te su individualizirane u visokoj mjeri (usp. Giroux, 2004, prema Nguyen, 2015: 72) jer učenici uglavnom konzumiraju dijelove popularne kulture koji se vežu za neposredne životne okolnosti (usp. Nguyen, 2015: 72). Primjerice, Talmadge Guy (2007) zamjećuje da internet, televizija i filmovi aktivno i pasivno podučavaju o „rasi, klasi, spolu i drugim oblicima društveno značajnih razlika“ (Guy, 2007, prema Nguyen, 2015: 72). Drugim riječima, popularna kultura služi učenicima da stvaraju dinamične predodžbe o svijetu i kulturama 21. stoljeća (usp. Nguyen, 2015: 72).

Jednako tako, popularnokulturne poruke mogu oblikovati kulturalna razumijevanja drugih, ali i razumijevanje vlastite kulture (usp. Jackson, prema Nguyen, 2015: 75) što Nguyen tumači:

Popularna kultura nudi prozor u druge zemlje širom svijeta, ali zbog obujma dostupnih poruka, učenici pridodaju posebnu pažnju zapletima, likovima i temama koje su direktno povezane s njihovim vlastitim interesima. Sudionici (istraživanja, op. K.S.) pokazali su da se popularna kultura često koristi kao izvor prilikom traženja informacija o svojim osobnim interesima o kuhanju, pečenju, vinu, putovanjima i ljudima unutar drugih kultura. (Nguyen, 2015: 76)

Thomas A. Fain (2004) smatra da bi popularnokulturne elemente trebalo integrirati u obrazovanje. Primjerice, kroz proučavanje popularne književnosti, glazbe, filmova pa sve do proučavanja popularnih televizijski programa. Na taj način, učenicima bi se osiguralo obrazovanje koje bi bilo za njih smislenije i relevantnije za razumijevanje svijeta u kojem žive te bi im pomoglo da zaista shvate i razumiju obrazovne sadržaje. Time bi djelatnici u obrazovnom sustavu omogućili obrazovanje, tj. obrazovne sadržaje, s kojima se učenici mogu povezati pa bi više toga naučili, bolje bi upamtili naučeno i bolje bi primijenili naučeno u životu (usp. Fain, 2004: 590).

Čini se da se u suvremenom vremenu popularna kultura sve više promatra iz pozitivnog kuta gledanja. Činjenica je da se popularnokulturni utjecaji danas ne mogu izbjeći stoga je potrebno promisliti o njihovim pozitivnim i vrijednim stranama te ih upotrijebiti u korisne svrhe.

3.4.5. Suvremeni roman u kontekstu popularne kulture

Utjecaj popularne kulture na (suvremeni) roman vidi se u prenošenju tema, citata i motiva iz područja popularne kulture u područje književnosti. Osim toga, književni tekst prilagođava se zakonitostima popularne kulture. Stvaraju se svakodnevni junaci u svakodnevnim okolnostima. Prevladavaju potrošnja i dokolica te prakse vezane za njih. Uz potrošnju najčešće su vezane robne kuće, trgovački centri i kafići pa je specifično značenje grada usko vezano uz popularnu kulturu (usp. Kolanović, 2011: 169, 174). Kroz spomenute prakse provođenja slobodnog vremena često se na simboličan način osporavaju ideologije, vrijednosti i moral (usp. Kolanović, 2011: 263). Kolanović (2011) pojašnjava:

Dok socijalističke tvorevine predstavljaju simbolički materijal za osporavanje, zapadnjačka popularna kultura nosi pozitivan značenjski naboj čineći u promatranim romanima obavezan sastojak osporavanja. Odjevni i glazbeni stilovi, filmovi, filmski glumci i glumice prožimaju navedene rituale. I dalje dominiraju *pismovni odjevni predmeti*⁵³ traperica [...], dok je glazba koja se citatno pojavljuje redovito zapadnjačkih korijenja [...] i prati simboličke rituale likova [...]. (Kolanović, 2011: 268)

Popularnokulturni kapital romani 70-ih grade na *rocku*, iako se *punk* već počeo formirati kao glazbeni stil (usp. Kolanović, 2011: 328). Zbog prevlasti američkih filmova, osobito vesterna, likovi prilagođavaju i uspoređuju svoj izgled ili izgled drugih likova naspram izgleda glumica i glumaca (usp. Kolanović, 2011: 268). U autohtonim idolima socijalističkog društva ne pronalazi se poželjan uzor. On se pronalazi u zapadnjačkoj popularnoj kulturi pa su visoko pozicionirane filmske zvijezde i sportaši. Naime, potrošačka kultura postaje dio svakodnevice 70-ih godina 20. stoljeća što utječe i na oblikovanje romana. S njome su povezani ženski likovi i to na specifičan način: kao potrošna roba ili kao potrošačice. Vezivanje ženskih likova uz potrošnu robu uzrokovano je shvaćanjem ženske seksualnosti kao trošive vrijednosti. Muški likovi nisu povezani s potrošnjom za razliku od ženskih likova koji troše gomile artikala (usp. Kolanović, 2011: 269-284).

S tzv. *prozom u trapericama* pojavila se nova generacija pisaca koja je legitimizirala novu književnu praksu s popularnom kulturom kao 'niti vodiljom' što je uzrokovalo konačni udarac elitističkom diskursu (usp. Kolanović, 2011: 185).

⁵³ Barthes (1967/1983) razlikuje *slikovne i pismovne odjevne predmete*. Pod *slikovnim odjevnim predmetima* (*le vêtement-image/photographié*) podrazumijeva modnu fotografiju, a pod *pismenim odjevnim predmetima* (*le vêtement écrit*) opise i objašnjenja koja prate fotografiju (usp. Barthes, 1967/1983, prema Štimac Ljubas, 2009: 51-52).

3.4.5.1. Jeans proza kao produkt popularne kulture

Termin *jeans proza* ili *proza u trapericama* uvodi Aleksandar Flaker s knjigom *Proza u trapericama* (1976). Prema mišljenju Dubravke Oraić Tolić (2010), spomenuta „knjiga i njezin naslovni termin prvi su put uzdrmali opreku između elitne i popularne kulture“ (Oraić Tolić, 2010). Flaker (1983) nudi objašnjenje svoje odluke zamjene prvotnog termina *mlada proza* terminom *jeans proza* služeći se Plenzdorfovim junakom i njegovom izjavom kojom insinuira da su traperice više od pukog odjevnog predmeta, tj. one su pogled na svijet, stav. Dakako, junaci ne nose uvijek traperice, no *jeans* se često spominje u tom tipu proze (usp. Flaker, 1983: 24).

U strukturi *proze u trapericama* često se javlja opozicija svijeta nedoraslih i odraslih. Međutim, u toj opoziciji ne susrećemo često opoziciju djece i roditelja, već opoziciju između mlade osobe ili klape i institucionaliziranog svijeta. Temeljni odnosi u navedenim opozicijama mogu biti konfliktni i evazivni. Ako se javlja konfliktni odnos, roman ima naglašenu fabulu i tragično razrješenje konflikta ili priznavanje trenutno aktualnih društvenih normi. Ipak, evazivni odnos je karakterističniji zbog izdvajanja likova mladih, koji zauzimaju stav autsajdera, iz svijeta s društvenim normama ponašanja te napuštaju školu ili posao (usp. Flaker, 1983: 47-49).

Flaker navodi da je prostorna evazija uglavnom motivirana napuštanjem posla, škole, bijegom od kuće, temom skitnje, ljetovanja, odmora. Likovi imaju svoje 'otoke' u gradu ili pak prostore koji su udaljeni od grada. Ponekad se omeđuju zidovima svojih stanova gdje se održavaju zabave na kojima se okuplja mladež. Osim prostorne evazije, postoji i socijalna evazija čiji se evazivni odnos ostvaruje smještajem zbivanja „u svijet koji je već po svojoj socijalnoj naravi opozicija strukturiranom svijetu“ (Flaker, 1983: 50). Nositelji tog svijeta su društveni izopćenici, huligani, poluboemi. Karakteristični su statični i neaktivni junaci koji ne sazrijevaju. Likovi se premještaju u prostoru pa se kao česti motivi javljaju putovanja, no nije karakteristično praćenje lika u vremenu (usp. Flaker, 1983: 50-52).

Junaci *jeans proze* uvelike oponiraju junaku proze 19. stoljeća. Lik suvremenog mladića oblikuje se po načelu njegove izdvojenosti iz suvremenih društvenih struktura. On ne može poslužiti kao uzor zbog oponiranja estetskim, moralnim i etičkim normama ustaljenih društvenih struktura. Može se smjestiti u sustav klape (usp. Flaker, 1983: 188-189).

Pripovjedač u romanu toga tipa najčešće je sam junak „ili se njegovo gledište približava liku mladića“ (Flaker, 1983: 53). Ako se javlja klapa, pripovjedačevo gledište smješta se unutar klape. Ponekad se javlja inverzija u strukturi pripovijedanja pa se pripovjedačevo gledište nalazi među odraslim pripadnicima ustaljenih struktura. U tom slučaju lik u retrospekciji doživljava mlade dane, a proces starenja izostaje (usp. Flaker, 1983: 53-54).

Prema Flakeru, prisutnost drugog jezika, osobito žargona, lako je zamjetljiva karakteristika *jeans proze*. Žargonski govor prepoznamo po tome što su u njemu prisutne tipične riječi za žargon (usp. Ivas, 1988: 91). U stilizaciji brutalnog žargona, smatra Flaker, hrvatska je *jeans proza* bila suzdržljivija. Uz intelektualni i infantilni način pripovijedanja pridržavala se tek govora zagrebačkih 'fajera' s malo odstupanja od standardnoga jezika. Odstupanja su vidljiva tek u dijalektizmima i učeničkom žargonu, a i sami dijalektizmi bili su oznaka ruralizma. Česta karakteristika *slanga* mladih su anglicizmi (usp. Flaker, 1983: 79, 83). *Slang* služi kao gesta prezira prema ustaljenoj hijerarhiji vrijednosti, kao čin nepoštivanja te potvrda vlastitog i drugačijeg (usp. Flaker, 1983: 119). Govor mladih često je oponiran govoru birokratskih struktura. Bez obzira na tip jezika junaka (žargon, dijalektizmi, anglicizmi...), stalna osobina *jeans proze* nazočnost je drugoga jezika kao pozadine na kojoj se odvija pripovijedanje mladih ili bliskog im pripovjedača (usp. Flaker, 1983: 86-91). U *jeans prozi* 'tuđe' se riječi javljaju kao dio kulturnog teksta prošlosti. S njime pripovjedač ulazi u aktivan suodnos opozicije prema klasičnom tekstu (usp. Flaker, 1983: 153). Redovita pojava u *jeans prozi* približavanje je pripovjedača usmenom spontanom govoru. Nositeljica iste karakteristike je i suvremena proza općenito. To se postiže stilizacijom kojom se stvara efekt usmenog pripovijedanja (usp. Flaker, 1983: 98).

U tome se zrcali pripovjedačev stav prema segmentu tradicije, a implicirani odnos ostvaruje se preuzimanjem određenih motiva, odmakom od tradicije, itd. Odnos opozicije prema kulturnim tekstovima vidljiv je u ironiji ili parodističkim postupcima. U vezu s kulturnim tekstovima prošlosti *jeans prozu* dovodi i opozicija arkadično – groteskno (usp. Flaker, 1983: 156-161).

U opoziciji jezični standard kao nešto staro i žargon kao nešto novo iskazuje se svijest o kreativnosti žargona (usp. Flaker, 1983: 120, 123).

Flaker navodi da jedan model *jeans proze* prihvaća jezik novina, radija i televizije te ga dovodi u vezu s realijama iz svakodnevnice, dok ga drugi model izbjegava i prilikom suočavanja s njime prema njemu se odnosi ironično (usp. Flaker, 1983: 183). Nakon 90-ih

godina 20. stoljeća počinje rana faza tranzicije u kojoj je habitus hrvatske književnosti određen medijima i popularnom kulturom. Kasni kapitalizam mijenja krajobraz popularne kulture i svakodnevice pa se popularnoj i potrošačkoj kulturi pridodaju nove vrijednosti što se vidi i u romanima (usp. Kolanović, 2011: 340-341).

Kolanović (2005) nadalje pojašnjava da iako je model *jeans proze* „istrošen, ideološki i estetički modificiran, nije prestao imati diskurzivne odjeke [...], a mogao bi se na svojevrsan način protegnuti i do pojedinačnih proznih ostvarenja recentne književne produkcije“ (Kolanović, 2005). Promatrajući dijalog između književnosti i popularne kulture/svakodnevice, Kolanović uviđa da s prodorom kapitalizma (početkom 90-ih godina 20. stoljeća) traperice više ne predstavljaju simboliku otpora kao što je to bio slučaj u vrijeme Flakerova objavljivanja *Proze u trapericama* (usp. Kolanović, 2005). Kao što tvrdi Fiske (2001), da bi traperice predstavljale simbolički otpor, one bi se morale „na neki način razgraditi“ (nejednakim bojenjem, izbjeljivanjem, deranjem...) (Fiske, 2001: 12). No, kako su i takve traperice danas nabavljive u trgovinama, Kolanović naposljetku zaključuje da se suvremena književnost „svojim kontekstualnim slojem sve više približava značenju traperica koje su od stava postale komercijalno disciplinirani artikl“ (Kolanović, 2005).

3.4.5.2. Interakcija popularne kulture i romana

Roman je osobito pogodna prozna vrsta za proučavanje različitih utjecaja popularne kulture. Naime, europski roman razvijao se kao popularni žanr i u doticaju s popularnom kulturom (usp. Bahtin, 1978, 1989, prema Kolanović, 2011: 19), a povezanost romana i popularne kulture, iako u tragovima, vidljiva je već u starogrčkom ljubavnom romanu (usp. Novaković, 1987, prema Kolanović, 2011: 19), kao i u srednjovjekovnim romansama (usp. Kolanović, 2011: 19)⁵⁴. Dakle, već je u samom nazivu romana kao prozne vrste, prije razlikovanja romana i romanse u 17. stoljeću, razvidni utjecaj popularne kulture.

Prema Oraić Tolić (2006), „popularna kultura nije samo dominantna činjenica suvremenoga globalnog doba niti posljednji modni krik akademskoga diskursa“ već „kulturno polje na kojemu se [...] upravo događa ili se već dogodilo nešto što duboko mijenja položaj

⁵⁴ Terminološko razlikovanje romanse i romana započinje u 17. stoljeću unutar engleskog i španjolskog jezika pa se romansom označavaju „veća pripovjedna djela povezana sa svijetom čuda, fantazije, egzotike, nevjerojatnih događaja, idealiziranih likova i stiliziranih prostora“ (Nemec, 1999, prema Kolanović, 2011: 19), a roman „označuje veće prozno djelo usmjereno na svakodnevne događaje iz čovjekova privatnog svijeta“ te je formiran kao „realističko ili, češće, parodijsko 'premještanje' diskursa romanse“ (Frye, 1976, prema Kolanović, 2011: 19).

književnosti ili barem onoga što smo do sada smatrali književnošću“ (Oraić Tolić, 2006: 159). Naime, Fiske (1992) uočava da Mikhail Bakhtin i Pierre Bourdieu pokazuju da kultura poriče granice između umjetnosti i života pa je tako popularna umjetnost dio svakodnevice i nije odjeljiva od nje (usp. Fiske, 1992). Također, kako bi „participirala u javnom životu“, književnost se „prilagodila načinu distribucije i reprezentacije karakterističnom za popularnu kulturu“ (Duda, 2008, prema Kolanović, 2011: 166). Interakcija romana i popularne kulture vidljiva je kroz sklonost romana ka prodaji uz novine, ali iz spomenutog je razvidna i interakcija visokog i niskog (usp. McKeon, 2000, prema Kolanović, 2011: 20). No, prednost popularne kulture, a onda i popularnokulturnih tekstova, nalazi se u činjenici što popularna kultura pruža više ugođe od visoke kulture (usp. Easthope, 2006, prema Grgurević, 2015: 9).

Kolanović (2011) zamjećuje da je „tijesna povezanost romana i popularne kulture rijetko [...] uhvatljiva značajka tog žanra čija poetička otvorenost i nedefiniranost trajno provociraju interes književnoznanstvenoga istraživanja“ (Kolanović, 2011: 19). U prilog tomu ide i razmišljanje Oraić Tolić (2006) koja govori da ni ona sama nije odoljela tematiziranju odnosa suvremene hrvatske proze i popularne kulture (usp. Oraić Tolić, 2006: 159). Naime, slika društva ogleda se u popularnoj kulturi, a popularna se kultura zrcali u tekstovima. Oraić Tolić spominje da popularna kultura (a i potrošačka kultura) i književnost interferiraju na više načina: kao tematsko-motivski kompleks (glazba, filmovi, reklame, odjeća, itd.), kroz narativne popularnokulturne strukture tj. popularni diskurs (vulgarizmi, jednostavni izrazi, itd.), kroz populističke strategije i institucije (književne nagrade, reklame, popratni skandali, itd.) te kroz medije (pisci su prisutni u medijima, daju intervjue, itd.) (usp. Oraić Tolić, 2006: 161).

Dakle, već se u samim počecima romana kao prozne vrste, kao i u nerazlikovanju romana i romanse, uočava utjecaj popularne kulture. Uvjetno rečeno, u borbi za opstanak u suvremenom vremenu, književnost se prilagodila distribuciji i reprezentaciji koja je svojstvena popularnoj kulturi. Dakako, roman u tom procesu nije izuzetak, baš kao ni dječji roman. Upravo zbog toga fokus ovoga rada jest razmotriti kakav je međusoban odnos popularne kulture i suvremenog hrvatskog dječjeg romana. Dakako, ovisno o kontekstu, popularnokulturni utjecaj može biti pozitivan i negativan.

4. INTERAKCIJA POPULARNE KULTURE I HRVATSKOG DJEČJEG ROMANA

4.1. Popularna kultura kao intertekst u dječjem romanu

Kao što je već spomenuto, uz popularnu kulturu usko su vezani pojmovi interteksta i intertekstualnosti. Pojam intertekstualnosti skovala je Julia Kristeva (1966/1969) kako bi „obilježila aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture“ pri čemu „uzima za polazište *tekst* kao poprište 'permutacije i transformacije' drugih tekstova“ (Biti, 2000: 224). Odnosno, Kristeva pod intertekstualnošću podrazumijeva „tekstualnu inter-akciju koja se proizvodi unutar samog teksta“ te zaključuje da je „svaki tekst konstruiran kao mozaik citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta“ (Kristeva, 1969, prema Juvan, 2013: 11). Naime, kod intertekstualnosti jedan tekst uvijek je nositelj oznake kao 'izvoran' tekst, a drugi kao 'sekundaran' na kojeg se u lancu intertekstualnosti može osloniti drugi tekst. Dakle, pojmom interteksta označava se skupina tekstova prema kojoj je neki tekst u određenom odnosu. Svaki tekst uistinu se oslanja na druge tekstove, a ne samo na predmetnu stvarnost i svi oni grade određeni sloj kulture (usp. Lešić, 1980: 63-71). Pritom se podrazumijeva „da su tekst ili tekstualni elementi preuzeti iz različitih tekstova“ kao što su npr. tekstovi iz područja kulture, umjetnosti, znanosti, religije, itd. (Šuvaković, 1995: 126). Stoga, intertekstualnost je i „pojam koji označuje način kako tekst čita povijest i kako se on prilagođuje povijesti. U jednom danom tekstu konkretan način ostvarenja intertekstualnosti daje najglavnije ('društvene', 'estetske') karakterne crte tekstualne strukture“ (Kristeva, 1968, prema Lőkös, 2004: 58).

Izuzev Kristeve, i drugi autori nude vlastita sagledavanja intertekstualnosti. Roland Barthes (1994) smatra da je intertekstualnost „uvjet opstanka svakog teksta“, a da je „svaki tekst [...] *intertekst*“ i da su „u njemu“ prisutni „i drugi tekstovi u više-manje prepoznatljivoj formi“, odnosno, da je „svaki tekst [...] novo tkanje koje se sastoji od negdašnjih citata“ (Barthes, 1994, prema Lőkös, 2004: 58). Pritom pojašnjava da nije riječ o reprodukcijama, već o produktivnosti jer se intertekstualnošću citati unose u tekstove nesvjesno ili automatski, a s namjerom imitacije (Barthes, 1994, prema Lőkös, 2004: 58). Norman Fairclough (1992) intertekstualnost tumači „kao svojstvo teksta koji sadrži '...reference iz drugih tekstova, koje mogu biti eksplicitno razgraničene, ili utopljene u postojeći tekst, koje tekst može asimilirati, kontrirati, ironično odjekivati, itd.'“ (Fairclough, 1992, prema Popović, 2012: 31). Michael Riffare (1979/1982) nudi svoju širu interpretaciju intertekstualnosti kao veze književnog djela

s djelima koja su mu prethodila ili koja će tek nastati (usp. Riffare, 1979/1982, prema Lőkös, 2004: 58). Dubravka Oraić Tolić (1990) gleda uže i striktnije na fenomen intertekstualnosti o kojemu govori u slučaju „kad su tuđi tekstovi postali primarna zbilja vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima“ (Oraić Tolić, 1990: 5).

Renate Lachmann (2009) razlikuje namjernu i latentnu intertekstualnost. Namjerna organizira „površinu teksta“, a latentna „određuje konstrukciju teksta“ (Lachmann, 2009: 106). Pritom se nadovezuje na pojam dvostrukog kodiranja tumačeći da se njime označava istovremena prisutnost i prikrivenost/latentnost stranog teksta. Smisao koji se naposljetku dobiva ovisi o oba teksta jer jedan od tih tekstova evocira, a drugi tekst je evociran. Dvostrukim kodiranjem zapravo se označava odnos između tih tekstova, smatra Lachmann (usp. Lachmann, 2009: 107-108).

Termin dvostrukog kodiranja uveo je Charles Jencks (1977) kako bi sugerirao dvostruko razumijevanje postmodernističke kulture (usp. Art and Popular Culture, 2014). Spomenuti pojam ponajprije veže uz postmodernističku arhitekturu tumačeći da arhitektura progovara na najmanje dvije razine, odnosno, kombinirajući suvremene tehnike s nečim što je obično tradicionalno, arhitektura dovodi u vezu opozicije kao što su staro/novo, elitno/popularno kako bi istovremeno komunicirala s (elitističkom) manjinom i širokom publikom (usp. Jencks, 1977, prema Oreč, 2015: 10). Prema Lindi Hutcheon (1988), „dvostrukim kodiranjem [...] postmodernistička arhitektura dopušta i ono što je bilo odbačeno kao neobuzdano i obmanjujuće“ unutar modernizma, a riječ je o dvosmislenosti (Hutcheon, 1988: 30). Prema tomu, Hutcheon zaključuje da je postmodernistička umjetnost podvojena i kontradiktorna. Takva dvostruko kodirana umjetnost omogućava naizgled kontradiktorne interpretacije (usp. Hutcheon, 1988: 119, 204).⁵⁵ Dakle, postmodernistička umjetnost nastoji održati kontradikcije u ironičnoj napetosti (usp. Oreč, 2015: 72), a upravo se ironija nerijetko navodi kao oblik dvostrukog kodiranja jer je otvorena za doslovnu i ironičnu interpretaciju (usp. Chandler i Munday, 2011: 111). Stoga, dvostruko kodiranje odnosi se na „bilo koji znak ili tekst koji je otvoren za dva različita tumačenja ovisna o referentnom okviru koji se koristi za njihovu (znaka ili teksta, op. K. S.) interpretaciju [...]“ (Chandler i Munday, 2011: 111).

⁵⁵ Spomenuto se odnosi i na suvremenu dječju književnost u kojoj su prisutni popularnokulturni elementi, a upravo je kontradiktornost jedna od značajki popularne kulture. Pojasni li se spomenuto na konkretnom primjeru, primjerice, u romanu *Eko, Eko* (2009), zamjetno je da će pojedinim čitateljima biti privlačan zbog prisutnosti novih likova, tj. izvanzemaljaca, dok će se drugi usredotočiti na ekološku poruku koju roman nosi.

U teoriji intertekstualnosti, tekstovi se ne promatraju kao zatvorene cjeline već se njihovo razumijevanje temelji na odnosu spram drugih tekstova (usp. Maširević, 2011: 280). Ljubomir Maširević (2011) pojašnjava da „u postmodernom vremenu nestaje želja da se referira ka stvarnosti, a intertekstualnošću autori se“ svjesno „služe, i ona postaje željeni i samo sebi svrsishodan način izražavanja“ (Maširević, 2011: 280). Stoga, suvremena postmodernistička djela pomoću dvostrukog kodiranja ostvaruju mogućnost da u njima uživaju poznavatelji nekadašnje elitističke umjetnosti, jednako kao i oni koji ne prepoznaju postupke spomenute umjetnosti. Time si suvremena djela osiguravaju veliki broj recipijenata (usp. Maširević, 2011: 284). Kako tumače Hutcheon i Mario J. Valdés (2000), dvostrukim kodiranjem dobivaju se dva značenja teksta, rečeno značenje i nerečeno značenje (usp. Hutcheon i Valdés, 2000: 26). I Kristeva (1969) je smatrala da je pjesnički, odnosno književni tekst potrebno čitati „barem kao dvojan“ (Kristeva, 1969, prema Juvan, 2013: 11).

Teoretičari intertekstualnosti nerijetko su svodili „autora teksta na orkestratora postojećih diskursa“ (usp. Maširević, 2011: 277). Prema Rolandu Barthesu (1967), tekst predstavlja proces pisanja pri čemu je autor posrednik koji unosi već predodređene elemente literarnih i lingvističkih sustava (usp. Barthes, 1967)⁵⁶. Dakle, čitatelj je taj koji proizvodi značenja iz teksta prema čemu je i nositelj intertekstualnosti: „To 'ja' koje prilazi tekstu već je samo po sebi mnogostrukost drugih tekstova [...]“ (Barthes, 1974/1990: 10). Odnosno, tekst nema krajnje značenje pa i Kristeva pri govoru o intertekstualnosti podrazumijeva „neograničenu transpoziciju značenja“ (Popović, 2012: 31), odnosno, „iznosi gledište po kojem svaki tekst ima dva nivoa tumačenja“: prvi nivo povezuje autora i čitatelja, a drugi nivo „tekst sa drugim tekstovima“ (Maširević, 2007: 422). Time Kristeva nastoji opovrgnuti samodostatnost teksta (usp. Biti, 2000: 224). Dakle, intertekstualnost je uvjet za formiranje značenja što podupire i mišljenje Grahama Allena (2011) koji kaže:

Čin čitanja [...] uranja nas u mrežu tekstualnih odnosa. [...] Čitanje postaje proces kretanja između tekstova. Značenje postaje nešto što postoji između teksta i svih ostalih tekstova na koje upućuje i na koje se odnosi, čime se udaljava od nezavisnog teksta ka mreži tekstualnih odnosa. Tekst postaje intertekst. (Allen, 2011: 1)

Marc Angenot (1983) smatra da se pisac i čitatelj uvijek nadovezuju na druge tekstove kako bi se stvorio kontekst za novu poruku (usp. Angenot, 1983, prema Juvan, 2013: 14), a „značenje postaje nešto što postoji između teksta i svih ostalih tekstova na koje upućuje i s

⁵⁶ Tekst je „multidimenzionalan prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, miješa i sukobljava“ (Barthes, 1967: 4).

kojima se povezuje, premještajući se od nezavisnog teksta u mrežu tekstualnih veza“ (Allen, 2011: 1). Kristeva (1969) pojašnjava da se u „književni tekst [...] uključuje mnoštvo tekstova: pisanje je replika (funkcija ili negacija) na drugi tekst (druge tekstove)“ (Kristeva, 1969, prema Juvan, 2013: 12). Dakle, „tekstovi odražavaju sebe, ali i druge, pokazujući time da su i pisanje i čitanje djelatnosti u kojima je nemoguće okrenuti glavu od dosadašnje kulture“ (Mikšić, 2013: 2015). Intertekstualnost kao konstituciju smisla vidi i Renate Lachmann (1988):

Budući da se konstitucija smisla teksta može izgraditi tek u odnosu na tuđi tekst, ona gubi svoj statički karakter i može se zamisliti kao proces. To znači da se sam tekst konstituira intertekstualnim procesom, koji apsorbira i prerađuje misaone obrasce drugih tekstova, omogućujući komunikaciju koja nikada ne zahtijeva jednosmislenu suglasnost. (Lachmann, 1988, prema Mikšić, 2013: 204)

Naposljetku, dobro je spomenuti gledište Dubravke Oraić Tolić (1990) koja se, govoreći o intertekstualnosti, osvrće na pojam citatnosti. Oraić Tolić pojašnjava da je citatnost „svojstvo intertekstualne kulture“, ali ona pod citatnošću ne podrazumijeva „svaki citatni kontakt između dva teksta, nego samo onaj u kojemu je citatna relacija postala dominantom“ (Oraić Tolić, 1990: 11). Odnosno, „citatnost je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini“ (Oraić Tolić, 1990: 5). Citatnošću se poznatim tekstovima pridaje „novo značenje u novome književnom kontekstu“, stoga, nije rijetkost da se pomoću citata kodovi visoke kulture „prevode na kodove [...] popularne, zabavne, zaigrane [...] književnosti“ (Knežević, 2012: 63, 64)⁵⁷. Kao što zaključuje Maširević (2011), „svako citatno ostvarenje“ može biti „dekodirano na dva nivoa“ (Maširević, 2011: 278). Iako spomenuto pojašnjava na primjerima postmodernih filmova, navedeno se može primijeniti i u književnosti. Na prvom nivou, pojedino djelo može biti „još jedno ostvarenje u nizu žanrovskih ostvarenja“ i tu dolazi do izražaja koketiranje djela s popularnom kulturom (Maširević, 2011: 278). Na drugom nivou, intertekstualnost se ostvaruje kroz prepoznavanje konkretnih utjecaja popularne kulture kao što su stripovi, glazba, filmovi, itd. Drugim riječima, recipijenti jednostavno mogu uživati u nekom djelu zbog njegove zabavnosti ili pak zbog prepoznavanja intertekstova unutar djela (usp. Maširević, 2011: 278-279). U potonjem slučaju, zahtjev koji se postavlja pred recipijente jest „neophodno poznavanje drugih tekstova popularne kulture“ kako bi razumijevanje djela bilo potpuno (Maširević, 2011: 281). Dakle, smisao i značenja postmodernističkih književnih tekstova uspostavljaju se pomoću izvanjskih referenci na koje

⁵⁷ Kao primjer mogu poslužiti aktualne suvremene teme kao što su tema ekologije, tema ovisnosti, teme vezane za spolnost, itd., koje se javljaju u dječjoj književnosti i nerijetko im se pristupa s dozom humora.

tekst ukazuje, unutrašnjih referenci koje tekst izražava i unutar tekstualnih odnosa (usp. Šuvaković, 1995: 126).

Popularna kultura često se poigrava s intertekstualnošću služeći se tekstovima koji su poznati široj javnosti. Primjerice, uzima teme iz naše svakodnevice, motive kojima smo okruženi, jezik kojim se služimo, i sl. Ipak, dok pojedini pisci teže originalnosti, pojedini u prvom redu teže onome što 'prolazi' kod čitatelja i što će im donijeti zaradu, zbog čega dolazi do *industrijalizacije pisanja* (Nemec, 2003b). Krešimir Nemec spomenuto tumači:

Hrvatski je roman u protekla dva-tri desetljeća više nego ikad raslojen, prilagođen demokratskoj recepciji i potražnji na tržištu. [...] Prevladava svijest da nije svrha pisanja mijenjanje svijeta, nego dokazivanje prava na individualnost, na slobodno izražavanje. (Nemec, 2003b: 260, 262)

To je nerijetki slučaj ako publika dobro prihvaća određenu vrstu tekstova pa dolazi i do trivijalizacije određenih tipova diskursa. Primjerice, danas su gotovo svima poznati ljubavni romani trivijalnih predispozicija intertekstualno povezani. U svakom od njih možemo pronaći iste elemente koji u svojoj izvedbi variraju malo ili gotovo nikako. Gotovo uvijek prisutan je ljubavni trokut, nesporazum, sretan završetak, likovi preuveličanih osobina, itd. (usp. Solar, 1995). Može li se čitatelj poistovjetiti s glavnim likom i njegovim ljubavnim jadima, piscu je osiguran materijalan dobitak.

Shvati li se i sama popularna kultura kao intertekst, tada je moguće uočiti njezinu sveprisutnost i u suvremenim dječjim romanima. Utjecaj popularne kulture moguće je promatrati na više razina romanesknog teksta, za što će poslužiti 30 suvremenih dječjih romana: *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, *Radoznala Šušu* (2013) Ljubice Balog, *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića, *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, *Čvrsto drži joy-stick!* (1994/2010) Josipa Cvenića, *Matilda i vještičji mačak* (2012) Ivanke Ferenčić Martinčić, *Ljubičasti planet* (1981/2011) Ante Gardaša, *Zaljubljen do ušiju* (1994/2012) Mire Gavrana, *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, *Smogovci* (1976/2012), *Smogovci u ratu* (1994/2007) i *Eko, Eko* (1979/2009) Hrvoja Hitreca, *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, *Zapisi odraslog limača* (1978/1995) Paje Kanižaja, *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, *Zvijeri plișane* (2008) Zorana Krušvara, *Ljubav ili smrt* (1987/1993) Ivana Kušana, *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić, *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića, *Afra* (2014) Anđe Marić, *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović, *Petlja* (1988/2005) Pavla

Pavličića, *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995/2011) Sanje Pilić, *Dnevnik Pauline P.* (2000/2015) Sanje Polak, *Ključić oko vrata* (1987/2011) Nikole Pulića, *Debela* (2002/2009) Silvije Šesto Stipaničić i *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić.

4.2. Suvremeni hrvatski dječji roman

Velika rasprostranjenost i sveopća dostupnost medija potaknula je povećani utjecaj popularne kulture na svim područjima pa tako i u književnosti. Osobit utjecaj popularne kulture vidljiv je u najšire rasprostranjenom književnom žanru – romanu. Djeca se odmalena susreću s romanima, no isto tako okružena su i mnogim tehničkim dostignućima poput TV-prijemnika, radija, iPoda, iPada, osobnih računala i laptopa koji su njihova svakodnevnica i, dakako, dominantni prenosioci popularne kulture. Kako bi u mnoštvu različitih sadržaja suvremenog tehnološkog svijeta ostali privlačni djeci kao svojim glavnim recipijentima, dječji suvremeni romani posegnuli su za elementima popularne kulture. S druge strane, utjecaj popularne kulture događa se neprestano i sam od sebe, bez posebne intencije samih autora, s obzirom da je književnost samo dio šire kulture i društva kao takvog, te zrcali procese koji se odvijaju na širem planu. Utjecaj popularne kulture na suvremeni hrvatski dječji roman vidljiv je na mnogim tekstualnim razinama, a osobito na tematsko-motivskoj razini romana, na razini likova, na jezično-stilskoj razini i na razini strukture romana.

Tematsko-motivski korpus suvremenih hrvatskih dječjih romana obilježen je prisutnošću ljubavnih, znanstveno-fantastičnih, kriminalističkih i tabu tema. No, popularnokulturni utjecaj potaknuo je pojavnost i manjih tematskih cjelina koje meandriraju unutar romana kao što su teme vezane za ekologiju, različite oblike ovisnosti i nasilja, spolnost, ekonomsku nejednakost, smrt, stravu, itd. Sukladno temama, u romanima se javljaju i popularnokulturni motivi, kao manje tematske jedinice. Odjeća koju likovi nose ili priželjkuju, *brandovi*, literatura koju likovi čitaju, tehnologija koju koriste, TV program koji gledaju i glazba koju slušaju definirani su popularnom kulturom. Od motiva koji oblikuju suvremene fabule dominiraju motivi grada, potrošnje i dokolice. Grad postaje središte svih zbivanja. Popularna kultura iznjedrila je obrat vrijednosti i vezala urbane sredine uz pozitivne konotacije kao topose mnogobrojnih mogućnosti i prilika za ljude. U dječjim romanima grad je prezentiran kao mjesto uspjeha s bezbroj mogućnosti za napredak u poslu, obrazovanju i kao mjesto lagodnijeg života udaljenog od obaveza koje nose npr. seoska gospodarstva. Ruralne sredine postaju tek mjesta za kratkotrajni odmak od urbane vreve. Uz motiv grada

usko su vezani motivi dokolice i potrošnje. Potrošnja, definirana kao dokaz statusa, motiv je koji se provlači kroz gotovo svaki dječji roman koji tematizira suvremenu svakodnevnicu. Pomodarstvo kao trend nametnut od popularne kulture evazivno je zahvatilo i one najmlađe. Dok je, primjerice, u dječjem romanu motiv kupovine prije takvog naglog prodora popularne kulture u živote običnih ljudi bio rezerviran kao radnja za odrasle, u suvremenom dječjem romanu on se prezentira kao neizostavan element svakodnevne. Slično je i s motivom dokolice kojim su u romanima obuhvaćene sada svakodnevne radnje poput gledanja televizijskih programa do odlazaka na ljetovanja. S porastom kupovne moći u suvremenom dobu porasla je i težnja za zabavom i odmorom, što dječji romani izuzetno dobro prikazuju.

Na jezično-stilskoj razini suvremeni dječji roman preuzeo je iz popularne kulture govor mladih obilježen narječjem, žargonizmima, posuđenicama, neologizmima, stranim riječima, i slično, čime se u književnom smislu često postiže igrivost i lakoća izraza koji je prilagođen suvremenom mladom čitatelju. Nije rijetkost ni da su čitavi odlomci, osobito u dječjim romanima novijeg datuma, pisani publicističkim stilom, po uzoru na dnevni tisak. Neminovnost utjecaja popularne kulture na jezično-stilsku razinu suvremenog dječjeg romana može se argumentirati sveprisutnošću popularne kulture u svakodnevici i njenom općom prihvaćenošću.

Utjecaj popularne kulture razvidan je i na strukturnoj razini romana. Ponekad je popularnokulturni utjecaj razvidan na čitavoj romanesknoj strukturi kao u slučaju strukturiranja romana kao kompjutorske igre ili dnevničkih zapisa, te koketiranju romaneskne forme s drugim književnim formama poput priča i poezije. Dakako, popularna kultura utjecala je na romanesknu strukturu kroz umetanje formi koje izvorno ne pripadaju u romane kao što su SMS poruke, dijelovi *chata*, e-maila, bloga, publicistički radovi, pjesme, fusnote, itd.

Što se tiče likova, u dječjim romanima novijeg datuma, naravno, i dalje susrećemo likove djece. Zanimljivo ih je promatrati unutar svjetonazorskog konteksta koji oblikuje njihov izgled u skladu s popularnokulturnim preferencijama, zatim kroz način provođenja slobodnog vremena koje je nerijetko obilježeno potrošnjom koja izgrađuje svjetonazor likova, kroz popularnokulturni utjecaj na muško-ženske odnose likova te, osobito, kroz pojavnost novih likova popu izvanzemaljaca i drugih neobičnih bića, plišanih igračaka, likova zaokupljenih slavom i popularnošću, homoseksualnih likova, itd.

Generalno, utjecaj popularne kulture na suvremeni hrvatski dječji roman i djecu koja ga čitaju može se promatrati i kao pozitivan i kao negativan, što individualno ovisi o svakom

djetetu, o prilagođenosti tematike romana uzrastu mladog čitatelja te samom romanu. Naime, čini se da su pojedini romani 'zaboravili' ulogu dječjeg čitatelja pa su zbog želje za atraktivnošću i što boljom prodajom 'prenatrpani' lepezom suvremenih tema prezahtjevnih za doživljajne i spoznajne mogućnosti i potrebe djeteta. Uz to, pojedini romaneskni likovi etički su vrlo negativno profilirani, na način da su, primjerice, koncentrirani isključivo na sebe, na zadobivanje materijalnih stvari, i sl. Likovi 'nesavršenog' izgleda, tj. izgleda kakvog popularna kultura ne propagira, kao i slabijeg imovinskog statusa, ponekad su prikazani su kao nezadovoljna i nesretna djeca, kao i likovi koji nisu odlikaši u školi. S druge strane, utjecaj popularne kulture na poetiku suvremenog dječjeg romana svakako je i pozitivan. Dobar su primjer za to tzv. tabu teme, tema o kojima je ranije dječja književnost šutjela, a koje sve više izlaze na površinu. Djeca danas imaju priliku svjedočiti zanimljivim i edukativnim pričama o posljedicama alkoholizma, narkomanije, mogu naučiti razlikovati pozitivno i negativno seksualno ponašanje te posljedice potonjeg. To je osobito korisno ako su takvi suvremeni dječji romani na popisu školske lektire o kojoj se sustavno raspravlja i u razredu pa djeca mogu iznositi svoja razmišljanja i stavove koje učitelj može korigirati. Približavanje tabu tema djeci svakako je pozitivno i u slučajevima, prisutnima i u današnje doba, kada djeca nemaju s kim razgovarati o takvim temama. U svakom slučaju, pred suvremenim dječjim piscima vrlo je zahtjevan zadatak – osvijestiti, razlučiti i pomiriti dobre i loše strane utjecaja popularne kulture na suvremenu književnost, po mogućnosti na način da to ne šteti književnoj kvaliteti samih tekstova.

4.3. Kriteriji odabira romana

Pri odabiru romana potrebnih za analizu u obzir je uzeta dob očekivanih recipijenata teksta, suvremenost romana i podjednaka rodna zastupljenost autora.

a) Dob recipijenta

Prije analize potrebno je odrediti razdoblje djetinjstva iz razloga što se ovdje stavlja naglasak na dječji roman, dakle, na književnost čiji su primarni recipijenti djeca. Razdoblje djetinjstva pokušat će se odrediti i pomoću određivanja početka adolescencije.

Naime, Vlado Andrić i Mira Čudina-Obradović (1994) kao razvojna razdoblja navode, između ostalog, prvo djetinjstvo (od rođenja do kraja 2. godine života), predškolsku dob (od kraja 2. godine do kraja 6. godine života), školsku dob (od kraja 6. do kraja 12.

godine života) i mladenaštvo ili adolescenciju (od kraja 12. do kraja 20. godine života) (usp. Andrilović, Čudina-Obradović, 1994: 215). Dakle, razdoblje djetinjstva trajalo bi gotovo od rođenja pa sve do početka 13. godine života. Nešto drugačija podjela ponudile su Marija Krmek i Anita Milanović Lambeta (2007) koje djetinjstvo dijele na rano (od 2. do 5. godine života), srednje (od 5. do 8. godine života) i kasno djetinjstvo (od 8. do 12. godine života), prema čemu bi adolescencija počela u 13. godini i trajala do 16. godine života (usp. Krmek, Milanović Lambeta, 2007). Prema navedenom, djetinjstvo bi počelo tek u 2. godini života i trajalo bi do početka 13. godine. Prema Lauri E. Berk (2005), u glavnim razdobljima čovjekova života spominje se najranije djetinjstvo (od rođenja do 2. godine života), rano djetinjstvo (od 2. godine do 6. godine života), srednje djetinjstvo (od 6. godine do 11. godine života) i adolescencija (od 11. godine do 20. godine života) (usp. Berk, 2005, prema Hasanić, 2012). Dakle, kao i kod Andrilovića i Čudine-Obradović (1994), djetinjstvo bi počelo s rođenjem, ali bi završilo godinu dana ranije nego što su odredili Andrilović i Čudina-Obradović. Razvidno je iz priloženog da postoje neusuglašena mišljenja o početku i kraju djetinjstva, prema tomu, i o početku adolescencije.

Spomenuta dilema može bitno bi se mogla razriješiti pomoću razlikovanja adolescencije i puberteta. Naime, kao što zamjećuje Domagoj Štimac (2012), spomenuti pojmovi označavaju različite procese. Pubertet je biološki fenomen, a adolescencija psihološki (usp. Štimac, 2012). Čak i Andrilović i Čudina-Obradović (1994) u nastavku teksta određuju adolescenciju kao „razvojno razdoblje između 15. i 20. godine“ (Andrilović, Čudina-Obradović, 1994: 225). Dakle, postoje mnoge prepreke u određivanju do kada je dijete *dijete*, a sukladno tomu i koja književna djela su mu primjerena, ali i kada dijete postaje adolescent, tj. kada njegovo zanimanje za dječju književnost počinje slabiti. Teškoće u određivanju spomenutog, što se odražava i na recepciju književnih djela, sažeto pojašnjavaju Andrilović i Čudina-Obradović koji kažu:

Periodizacija je proizvoljna. Nemoguće je čvrsto postaviti kriterij kad završava jedno i počinje drugo razvojno razdoblje. Budući da svako razdoblje određuju i biološki kriteriji i društveno određena uloga, granice razdoblja su posebno nejasne i široke u razdobljima u kojima se pojavljuje veći raskorak između biološkog i društvenog sazrijevanja. Tako su granice početka i završetka razdoblja mladenaštva (adolescencije) vrlo široke. One se pomiču prema sve kasnijoj dobi što je društvo razvijenije i što se više produžuje razdoblje školovanja [...]. Istodobno, zbog ranijeg nastupanja biološke zrelosti, donja granica adolescencije pomiče se i prema ranijoj dobi. (Andrilović, Čudina-Obradović, 1994: 214-215)

Dakle, za recepciju književnih djela veću važnost predstavljaju društveni faktori, kao što pojašnjava Hranjec (2006), „jer je čitatelj [...] član određenog društvenog organizma“ (Hranjec, 2006: 8). Stoga, neki od razmatranih romana mogu se uvrstiti u djela koja se nalaze na razmeđu između dječje i adolescentske književnosti. Također, kao što je nemoguće precizno odrediti godine djetinjstva, nemoguće je usuglasiti se što ulazi u dječju, a što u adolescentsku književnost. O spomenutom će u nastavku biti riječ.

b) Odnos dječje i adolescentske književnosti

Granica između dječje i adolescentske književnosti jest labilna zbog čega je zamršeno precizirati koja djela bi se trebala svrstati u dječju, a koja u adolescentsku književnost.

Pri određivanju književnosti za mladež, Dubravka Zima (2008) ponajprije zamjećuje pojavu terminološke pluralnosti (usp. Zima, 2008). Uz termin *omladinske književnosti* javljaju se i termini *književnost za mladež*, *književnost za mlade odrasle*, *adolescentska književnost*, itd. (usp. Hameršak, Zima, 2015: 346). Primjerice, Milan Crnković (1997) predlaže i termin *estovačka književnost* te ga veže za nastavak –*est* kod brojeva (jedanaest, dvanaest, itd.) eksplicirajući da bi spomenuto „odgovaralo nastavku –*teen* za brojeve [...] u engleskom jeziku“ (Crnković, 1997: 13). No, spomenuti termin nije prihvaćen u znanstvenoj komunikaciji pa Crnković odabire termin *tinejdžerske književnosti* i *književnosti za mlade odrasle* (usp. Crnković, 1997). Marijana Hameršak i Dubravka Zima (2015) osvrću se na Crnkovićev (1997) termin estovačke književnosti smatrajući da je izostanak teorijskog promišljanja dječje i adolescentske književnosti pravi razlog što predloženi naziv nije zaživio (usp. Hameršak, Zima, 2015: 346). Postoje i drugi nazivi za književnost za mlade odrasle pa tako Milan Crnković i Dubravka Težak (2002) navode strane i hrvatske nazive: „*adolescent literature*, *juvenile fiction*, *teenage books*, u nas *omladinska književnost*, *hit junior književnost*“ (Crnković, Težak, 2002: 9).

Želeći razdijeliti dječju i adolescentsku književnost, Crnković (1997), kao jedan od stručnjaka za dječju književnost, odustaje smatrajući se nedovoljno kompetentnim za govor o adolescentskoj književnosti. Strahuje da će nastati nove smutnje krene li se govoriti o tinejdžerskoj književnosti (usp. Crnković, 1997: 13). Ipak, razdjelnicu dječje i adolescentske književnosti vidi donekle u tematici (pubertet i problemi vezani uz pubertet poput tjeskobe, prihvaćanja od strane društva, itd.), pristupu tematici (u adolescentskoj književnosti nema igre

„kao zamjene za ozbiljne životne aktivnosti“⁵⁸, izostavljeno je „drugarstvo i dječje simpatije, obvezatni uspjeh junaka i sretan završetak u ozračju vedrine“⁵⁹ i izrazu (nema jednostavnih izraza) (Crnković, 1997: 13). No, isto tako uočava da je ponekad pristup i izraz u adolescentskom romanu prejednostavan dok se u dječjem romanu mogu pronaći osobine karakteristične za adolescentski roman (usp. Crnković, 1997: 13).

Nadalje, Crnković (1997) postavlja pitanja kako se prelazi iz dječje književnosti u tinejdžersku književnost, koji su znakovi prelaska dječjeg pisca iz područja dječje književnosti u područje tinejdžerske književnosti te ne bi li se neki deklarirano dječji tekstovi trebali uvrstiti u tinejdžersku književnost (usp. Crnković, 1997: 13). Zima (2008) smatra da se spomenute dvojbe mogu smatrati začecima proučavanja tinejdžerske književnosti u Hrvatskoj.

Situacija drugačija od hrvatske može se pronaći u njemačkoj znanstvenoj komunikaciji u kojoj se uobičajeno upotrebljava „termin 'Kinder- und Jugendliteratur' koji uključuje dvije ravnopravne sastavnice, čiji se opseg ne problematizira“ (Zima, 2008). Na anglofonom području situacija je također drugačija što Zima (2008) pojašnjava: „*The Cambridge Guide to Children's Book in English* iz 2001. kao zasebnu natuknicu uvodi *young adult fiction*, početke te fikcije otkriva tek u drugoj polovici pedesetih godina 20. stoljeća [...] te utvrđuje da se žanr u početku oblikuje kao 'djevojačko štivo'“ u kojoj je u početku dominantna ljubavna tematika, a 80-ih godina 20. stoljeća širi se i na tabu teme (Zima, 2008).

No, u Hrvatskoj, kao razlikovnu komponentu dječje književnosti i književnosti za mlade neki autori uzimaju starost dječjih likova. Tako, promatrajući likove u dječjoj književnosti, Zima (2004) zaključuje da likovi stariji od 14. godina pripadaju romanima za mlade (usp. Zima, 2004, prema Vrcić-Mataija, 2011: 145) što prihvaća i Sanja Vrcić-Mataija (2011) te

⁵⁸ Osvrćući se na tematiku, Težak (1998) zamjećuje da je 70-ih godina 20. stoljeća u književnost za mlade prodrila nevesela tematika, kao učestale teme javljaju se „zagađenje okoliša, ženska emancipacija, rasna diskriminacija, solidarnost s Trećim svijetom“ i ruše se tabui čime se u tinejdžersku književnost unose motivi „seksa, bolesti, razvoda braka i smrti“ (Težak, 1998: 10). Nadalje, 80-ih godina stvaraju se neobični književni oblici unutar kojih se miješaju različiti žanrovi i pripovjedačke tehnike, ruši se granica između poezije i proze te se nerijetko na maštoviti način miješa stvarnost i san, a u 90-im godinama ne postoje tabu teme i dopušteni su svi književni oblici, a kao dominantne teme javljaju se „strah, nasilje, kriminal, smrt, maloljetnička prostitucija, droga, sida, te politička previranja koja nastaju u istočnoj Europi i njihove posljedice za život mladih“ (Težak, 1998: 10).

⁵⁹ Primjerice, Sunčana Škrinjaric (1998) ima dojam da u tinejdžerskoj književnosti nema sretnih djetinjstva i da je uzrečica „Od kolijevke pa do groba, najljepše je đачko doba“ izgubila smisao (Škrinjaric, 1998: 15). Stoga, Težak (1998) također postavlja pitanje „postoji li još koja vesela knjiga za dijete“ misleći pritom na adolescenta (Težak, 1998: 10).

razlikuje dječje romane i romane za mlade prema starosti likova navodeći da likovi osnovnoškolske dobi pripadaju u dječje romane, dok likovi srednjoškolske dobi i stariji tinejdžeri (do 20. godine) pripadaju u romane za mlade (usp. Vrcić-Mataija, 2011: 145). Crnković i Težak (2002) smatraju da bi se dječja književnost i književnost za mlade odrasle trebale razlikovati i po tematici te općim pristupom i izrazom (usp. Crnković, Težak, 2002: 10). No, od 15. godine života, tj. od prvoga razreda srednje škole, ne postoji prilagođavanje književnih djela uzrastu čitatelja. Ipak, postoje omladinska djela, što je ponekad i naglašeno unutar djela od strane samog autora, no izgleda da je ovdje riječ o nesporazumu jer i takva djela čitaju djeca što ih svrstava u dječju književnost. Dakle, omladinska književnost čita se i prije i poslije 13. godine, ali i omladinskog razdoblja stoga ju Crnković (1990) svrstava u graničnu literaturu (usp. Crnković, 1990: 16). May Hill Arbuth i Zena Sutherland (1986) ističu da knjige koje su napisane za mlađe adolescente nerijetko čitaju i čitatelji mlađi od 13. godina stoga se nerijetko svrstavaju u obje skupine, i u dječju i u omladinsku književnost jer ne postoji čvrsta granica između dječje i omladinske književnosti zbog individualnosti djece. Naime, kod djece jednake starosti razlikuju se čitateljski ukusi, sposobnosti razumijevanja, reakcije na knjigu, itd. Zaključuju da je lako odrediti početak dječje književnosti, koja prema njihovom mišljenju počinje s djelima za predškolsku djecu, no nije lako odrediti gdje završava dječja književnost i počinje omladinska (usp. Hill Arbuth, Sutherland, 1986, prema Crnković, Težak, 2002: 9).

Također, kao jedna od problematika vezanih za književnost za mlade javlja se podatak da se nekad pod pojmovima književnost za mladež/omladinu i omladinskom literaturom podrazumijevalo ono što se danas naziva dječjom književnošću ili književnošću za djecu (usp. Crnković, 1978: 36). Adolescentska književnost donedavno je bila implicitno ili eksplicitno integrirana u dječju književnost (usp. Hameršak, Zima, 2015: 339). Naime, do sredine 20. stoljeća u naslovima i podnaslovima knjiga omladinski i dječji pojavljuju se kao jednoznačnice (usp. Krajačić, 1946, prema Hameršak, Zima, 2015: 344). Stoga se Ivi Zalaru (1983) naziv *omladinski roman* čini najneodređenijim nazivom eksplicirajući da se pod pojmom *dječji* obično podrazumijeva starost od rođenja do puberteta tj. 14. godine života, dok omladinci mogu imati 16 godina, ali i 20 i nešto godina (usp. Zalar, 1983: 8), a Stjepan Hranjec (2006), govoreći o recipijentu dječje književnosti, produljuje gornju granicu djetinjstva do 15. godine života (usp. Hranjec, 2006: 28).

Dakle, razvidno je da se i adolescentska književnost susreće s jednakim problemima kao i dječja književnost, od terminološke pluralnosti, teškoća vezanih uz pobliže definiranje

strukturnih elemenata svojstvenih adolescentskoj književnosti pa sve do determiniranja starosti recipijenta. Prema tomu, može se reći da adolescentska književnost proživljava istu sudbinu kao i dječja književnost. Sukladno svemu dosad navedenom, analizirat će se i oni romani koji su možebitno na granici između dječje i adolescentske književnosti, a za starost recipijenta dječje književnosti uzet će se, prema Hranjecu (2006), 15. godina života. Jedino što preostaje prije analize jest određivanje suvremenosti.

c) Suvremenost

Za govor o suvremenoj hrvatskoj dječjoj književnosti ponajprije je potrebno odrediti kada započinje suvremena književnost te po čemu se ona razlikuje od prijašnje književnosti. Hranjec (2008) upozorava da se „govorenje o suvremenoj književnosti, ne samo dječjoj, mora računati sa stanovitom relativnosti pa i nepouzdanosti predmeta rasprave“ (Hranjec, 2008). Naime, suvremenost je s obzirom na književnost i interpretaciju iste vremenska kategorija pa postavlja pitanje kad suvremena djela prestaju biti suvremena. Naime, suvremenost se u književnosti određuje spram budućnosti i prošlosti jer neka djela iz književne povijesti mogu biti i jesu suvremena ili sjevremena te određuju djela našeg trenutka (usp. Hranjec, 2008). Ipak, Hranjec zamjećuje da „nov poetički pristup u dječjoj književnosti postaje prevladavajući i oko 1970. godine biva obogaćen jer se objavljuju djela koja trasiraju put suvremenim dječjeknjiževnim tekstovima“ (Hranjec, 2008). Dokaz tomu su djela kao što su *Konjić sa zlatnim sedlom* (1967) Nade Iveljić, *Začarani putovi* (1969) Višnje Stahuljak, *Nevidljiva Iva* (1970) Zvonimira Baloga, *Bila jednom jedna plava* (1970) Paje Kanižaja, *Kaktus bajke* (1970) Sunčane Škrinjarić, *Miševi i mačke naglavačke* (1973) Luke Paljetka, *Smogovci* (1976) Hrvoja Hitreca, itd. (usp. Hranjec, 2008).

Dakle, Hranjec (2008) utvrđuje da u 70-im godinama 20. stoljeća počinje suvremena hrvatska dječja književnost kojoj se mogu odrediti neka obilježja poput okretanja mladom čitatelju kroz tematiziranje dječje svakodnevice, u izražajnom smislu kroz verbalne igrive modele, a određena je i društvenim procesima poput Domovinskog rata (usp. Hranjec, 2008). Vedrana Živković Zebec (2013) uviđa da je u suvremenom vremenu „dječji roman skloniji eksperimentiranju, što je posljedica društvenih promjena i razvoja elektroničkih medija“ (usp. Živković Zebec, 2013: 10). Stoga se suvremenoj hrvatskoj dječjoj književnosti javljaju dosadašnje teme i motivi predstavljeni na novi način, javljaju se nove teme vezane za svijet tehnike i urbanog te tabuistički motivi poput droga, različitih oblika zlostavljanja, smrti, itd. čime se suvremena hrvatska dječja književnost uozbiljuje (usp. Hranjec, 2006: 9). Hranjec

(2006) pojašnjava da je to „posljedak disperziranja čitateljsko-dobnih interesa i nastojanja pisaca da što bliskije i životnije izraze dječju stvarnost“, ali i posljedica „opterećenja dramatičnošću egzistencije koja u ovom alijenacijskom vremenu često nastani i u životu djeteta“ stoga se u suvremenoj dječjoj književnosti, osobito u prozi, sve može pojaviti kao tema (usp. Hranjec, 2006: 9).

Nadalje, u suvremenoj hrvatskoj dječjoj književnosti zamjetna su i postmodernistička obilježja kao što su:

jezična igra; zaigranost, poglavito u formativnom smislu, strukturom stiha ili poglavljima, naslovima ili epilogima u prozi; ironizacija, spram društvene zbilje ili književnih kanona (Kušan i krimi-struktura!); žanrovska neodređenost, međužanrovske geminacije; parodija klasične književnosti i 'svete baštine'; hiperboličnost (kao bitan poetički element dječje književnosti); citatnost (intertekstualnost); trivijalizacija; sinkronijske veze s masovnom kulturom i sklonost neknjiževnim tvorbama. (Hranjec, 2008)

Zamjetno je i da u suvremenoj fazi hrvatske dječje književnosti dominira proza, osobito romani i manje prozne cjeline. Tematski se u prozi zapaža nekoliko dominantnih cjelina kao što su fantastične strukture unutar kojih se susreću dvije zbilje – realna i izmaštana, stvarnosne teme vezane za urbanu svakodnevicu koje su posljedica promjene mentaliteta i senzibiliteta protagonista, krimi strukture⁶⁰ koje su djeci privlačne zbog napetosti i poticajne za maštanje, tabuističke teme⁶¹ koje se javljaju zahvaljujući tezi prema kojoj „sloboda pretpostavlja da je sve dopušteno, a to se tiče i književnosti“, itd. (Hranjec, 2008). Između ostalog, zamjetno je da zastupljenost ljubavne tematike nije česta u opsežnijim strukturama (usp. Hranjec, 2008). Dakle, „svi izražajni postupci motivirani su upravo željom za recepcijskom prihvaćenošću“, a dominantnost faksije raste paralelno sa starošću djeteta, no ona je ipak nešto dominantnija u tinejdžerskoj književnosti (Hranjec, 2008).

Kao što je razvidno iz priloženog, početak suvremene hrvatske dječje književnosti može se smjestiti oko 1970. godine što će se prihvatiti i u ovome radu.

⁶⁰ Potrebno je napomenuti da u krimi strukturama namijenjenima djeci ne postoje neki elementi koji se mogu naći u krimićima za odrasle čitatelje (krv, nasilje, ubojice, superiorni detektiv) (usp. Hranjec, 2008).

⁶¹ Neke od tabuističkih tema su droga, seks, začće, bolest, smrt, itd. (usp. Hranjec, 2008).

4.4. Razina likova

4.4.1. Svjetonazorski kontekst

a) Konstrukcija izgleda likova

Popularna kultura utječena izgled likova, osobito ženskih likova. Ljepota u kontekstu vrijednosti koje je potrebno ostvariti pod svaku cijenu, javlja se još u 19. stoljeću (usp. Eco, 2004: 330). Naomi Wolf (2008) ističe da se žene (osobito) danas uvelike vrednuju po 'ljepoti' zbog čega teže za vanjskim odobravanjem (usp. Wolf, 2008: 24). Također, navodi da medijske slike utječu na propagiranje važnosti 'ljepote', stoga su žene zaokupljene dostizanjem tog imperativa, umjesto odupiranjem 'kalupima' (usp. Wolf, 2008: 94). Suvremeni mediji obraćaju se publici na subjektivan način govoreći joj da je svaki izbor 'pravi' izbor namijenjen upravo njima (usp. Bećirbašić, 2011: 53). Dakako, popularna kultura i kroz slavne osobe diktira kako treba izgledati, pri čemu se ne treba sustezati ni od kirurških zahvata da bi se postigao ideal (usp. Bećirbašić, 2011: 66-67).

Jednako tako, članci o dijetama, njezi kože i operacijama prodaju ženama nešto što mogu kupiti novcem, pri čemu se u pozadini takvih članaka zapravo suptilno provlači ideja kako ženama danas ništa ne stoji na putu do uspjeha, sreće i vlastitog zadovoljstva, a časopisi kroz fokusiranje na reklame i fotografije istovremeno izazivaju samoprezir (usp. Wolf, 2008: 87, 91). 'Ljepota' se nerijetko želi postići i upotrebom različitih kozmetičkih proizvoda jer je u središtu pozornosti suvremene ideologije potrošnje težnja za estetskim savršenstvom tijela što jednako pogoduje potrošačkoj industriji, kao i estetskoj kirurgiji (usp. Bećirbašić, 2011: 15).

Rečeno je utjecalo i na oblikovanje likova u dječjim romanima. Naime, pod utjecajem populariziranog ideala ljepote, likovi posežu za različitim načinima mršavljenja, najnovijom kozmetikom i određenim načinom odijevanja. Oni su nemilosrdni jedni prema drugim prilikom neprestanog odmjeravanja u stilu „ovo nije moderno, ovo jest moderno, ovo je kratko, ovo je dugo, goli pupak se mora vidjeti, i gola leđa, naravno. Dobra marka, *cool* frizura, *nešto si smršavjela, debela si ko prasica* i slično“ (Klepac, 2008: 31).

Likovi opsjednuti dijetama pojavljuju se u više romana. Djevojčica Lada iz romana *Debela* (2009) kaže za sebe:

Ja sam Lada, i debela sam. Kako god okrenem. Debela sam na javi i na fotografijama. Imam taj glupi izraz lica koji imaju svi debeli ljudi. Za poludit. Nešto između smijeha i plača. (Šesto Stipaničić, 2009: 5)

Kako njezin ideal ljepote predstavljaju koščate, dugokose, dugonoge žene, besprijeorne kože i punih usana, poput onih iz modnih magazina, Lada je neprestano na dijetama koje uključuju žvakaće gume, biljne čajeve, zbrajanje kalorija, pušenje, konzumiranje velikih količina voća i namjerno povraćanje. Ona jednako tako zamjećuje da različiti proizvodi koje kupuje ne pridonose gubitku kilograma već samo pražnjenju njezinog novčanika:

Evo, već stavljam tu odvratnu žvakaću u usta. Za paketić sam dala cijelo bogatstvo, skoro da nisam plakala kad sam je plaćala u onoj istoj ljekarni u koju sam uložila prije dvije godine veliki kapital za neki odvratni biljni čaj koji mi, naravno, ništa nije pomogao osim što mi je zgadio život na dulji rok. (Šesto Stipaničić, 2009: 7)

Kako je u modi biti kost i koža, tj. „'pariški mršavo', što podrazumijeva anoreksično stanje krhkosti i kosti koje se ističu“ (Clements, 2013, prema Sever, 2013), Lada usvaja spomenuto kao ideal ljepote. Stoga, ona je toliko opterećena svojim kilogramima da se radi njih bori s manjkom samopouzdanja, a borila se i sa zdravstvenim problemima kada je bila u 'kosturskoj' fazi. Osim što je imala faze namjernog povraćanja, „osobito kad bi ručak bio neodoljiv“ i kad se nije mogla zaustaviti u jelu pa je „tako otkazanih kočnica slistila sve od *a* do *ž* i onda na WC“, Lada pomišlja kako bi se trebala početi drogirati jer je njezin prijatelj Silvio, koji konzumira droge, jako smršavio (Šesto Stipaničić, 2009: 28).

Dakle, lik Lade ponajbolje pokazuje što su djevojčice spremne učiniti kako bi se riješile 'viška' kilograma. Spomenuto se prikazuje kao jedan od negativnih utjecaja popularne kulture na današnju djecu. No, Lada nije jedini lik koji se bori s neželjenim kilogramima. Lunina majka, iz romana *Upomoć, mama se smanjila* (2003), na dijetu je jer ima „nekoliko kilograma viška, ali samo oko bokova – kako bi uvijek dodala“, a postala je i vegetarijanka (Babić Višnjić, 2003: 7). Djevojčica Tena, iz romana *Nemoj reći nikome* (2012), planira ponovno probati s mjesečevom dijetom iako se prethodni put skoro onesvijestila jer je bila cijeli dan na vodi. U romanu *Moja sestra je mrak* (2015), Tatiana se također izgladnjuje kako bi bila vitka, a Danina profesorica iz kemije, iz romana *Kora od jabuke* (2008), živi na jogurtima. Čak su i mršavi likovi, poput Kate iz romana *Imaš fejs?* (2011), opsjednuti kilogramima. Naime, Kata se boji da joj se ne nataloži salo na kritičnim mjestima. Kako kaže, „za sada ga nema, no cura nikada ne može biti mirna. Još mi samo trebaju šlaufi oko trbuha“ (Tihi-Stepanić, 2011: 22). Ona, također, pojašnjava:

Ljepota je nešto što nas, cure, stalno opsjeda. Pa i ja, koja se furam na intelektualizam, moram priznati da čeznem za tim da me smatraju lijepom. (Tihi-Stepanić, 2011: 57)

No, umjesto da se odupru nezdravom popularnokulturnom pristupu tijelu, same djevojčice pridonose razvoju negativnih razmišljanja o 'punijem', zdravom tijelu. Primjerice, izrađujući plakat o mijenjanju pojma ljepote kroz vrijeme, Kata pripovijeda:

Kad sam došla do baroka [...], skoro nisam povjerovala – preda mnom su se kočila obnažena debela ženska tijela. Umjesto da sakriju sav taj celulit, one kao da se ponose njime. [...] Pozvala sam Nataly da to vidi, a ona je samo gadljivo otpuhнула *fuj* i udubila se u izrezivanje svojih krasotica. Isprintala sam sliku kao krunski dokaz da su postojala vremena kada je i celulitno bilo lijepo. (Tihi-Stepanić, 2011: 58)

Likovi dječjih romana upotrebljavaju i različite preparate kako bi izgledali ljepše. Suvremena kozmetička industrija neprestano ulaže u osmišljavanje novih ili u poboljšanje postojećih proizvoda. Kako bi se kozmetička industrija održala na tržištu služi se pojačanim promocijama u svrhu zadržavanja postojećeg ili ostvarivanja većeg profita (usp. Dorbić, Malenica, 2014). Lunina majka dobar je primjer žrtve kozmetičke industrije:

Mama nije išla svaki čas na Hitnu iako su i njoj njezine čudesne kremice, koje su uklanjale bore oko očiju koje je samo ona vidjela, činile kosu bujnijom, duljom i sjajnijom, usnice i... i još štošta drugo na njoj većim... ili manjim... zadavale dosta muke, bola i crvenila. No mama bi tad uvijek rekla da za ljepotu treba malo i pretrpjeti pa bi stisnula zube i bolno mjesto namazala nekom od čudesnih kremica koje uklanjaju sve tegobe, a često bi upotrijebila i nekoliko krema odjednom. Pa kad bi joj crvenilo, pečenje ili bubuljice prošli nije znala koja joj je kremica zapravo pomogla. No mislim da to i nije važno jer su se neprestano proizvodile nove i nove koje je mama jednostavno morala imati. I iskušati. (Babić Višnjić, 2003: 12)

Ona se čak smanjila, tj. postala djevojčicom, radi upotrebe različitih popularnih preparata i prehrambenih proizvoda po čemu je razvidno da nije poželjno nanijeti na tijelo ili pojesti sve ono što se reklamira. Kvaliteta proizvoda najčešće nije ekvivalentna iznosu novca koji se ulaže u reklame (usp. Marković, 2013).

Njoj sličan lik je djevojčica Ksenija iz romana *Gdje je Vlasta?* (2004):

Ma, ona se, kada imamo nastavu u jutarnjem turnusu, budi već u šest sati da bi si skinula noćnu kremu s lica i ponovno našminkala stavljajući brižno kozmetičke preparate na sebe. Siguran sam, kada bi joj netko sad ovu torbetinu, koju ručkama ima zakvačenu o rame, istrgnuo i rasuo stvari iz nje, da bi se u njoj našlo više kozmetike nego u omanjoj lošije opskrbljenoj parfumeriji. (Bjelčić, 2004: 40)

Kseniji kasni kozmetika koju je naručila iz *Oriflamea* pa se boji da zbog toga neće pobijediti na izboru za *miss*. Kozmetičke preparate i tretmane primjenjuju i drugi likovi poput Tene koja dlačice odstranjuje kod kozmetičarke (usp. Brajko-Livaković, 2012), Marine koja brije noge i stavlja kolutiće krastavaca na oči (usp. Pilić, 2011), Kate koja koristi *Becutan*

kremu za lice i *Labello* (usp. Tihi-Stepanić, 2011), itd. Posebnu pozornost svojem licu pridaje Nataly koja želi biti manekenka:

Nakon pomnog proučavanja svoje figure, stala je proučavati lice. Približila se ogledalu tako blizu da ga je skoro nosom dotaknula. Nigdje ni jednog prištića, ni jednog mitesera, ni jedne kapilarice. *Ko dječja guza*, rekla je zadovoljno. (Tihi-Stepanić, 2011: 103)

Da koža lica mora biti besprijeekorna, razvidno je iz Katinog primjera. Naime, Kata ima crvenu bujnu kosu i pjegice koje ju smetaju. No, majka joj kaže da će to sve prekriti puder. Kata se tome ne raduje jer će se morati cijeli život 'žbukati', tj. nanositi šminku u debelom sloju, kako bi prekrila pjegice.

Takav stav prema kojemu je svaki prištić, kapilarica ili pjegica nešto što se mora istog trena ukloniti ili sakriti nameće kozmetička industrija u svrhu ostvarivanja profita, kao što ga nameću i mediji. Za potrebe pojavljivanja u medijima, fotografije javnih osoba podliježu postupku retuširanja čime se postiže nerealan 'umjetni' izgled i prodaje nedostižna 'ljepota' (usp. Mikičić, 2016). Jednako tako, mediji kritiziraju javne osobe pojave li se u javnosti bez šminke. Primjerice, pjevačica Alicia Keys objavila je na *Instagramu* svoje fotografije na kojima nema trunke šminke te je bila kritizirana od strane svojih *Instagram* sljedbenika (usp. Zadovoljna.hr, 2016).

Izuzev kilograma i tena, djevojčice brinu i njihove obline, osobito veličina grudi, što je razvidno u primjeru Dunje iz *Smogovaca* (2012):

Poslije se (Dunja, op. K. S.) svlačila u svojoj sobi, ogrnula bademantlom koji je mama kupila za rođendan, a bio je malo prevelik iako sa sasvim sitnim rumenim točkicama, nalik onima na njezinim grudima koje je onda promatrala u kupaonici, vrlo kritički, i uspoređivala ih s raskošnom zrelosti Wayneove udovice prilikom kupanja s početka filma, koje su onako okrutno prekinula tri prljava desperadosa. Ni sa svojim bokovima nije bila zadovoljna, bili su preuski za njezin ukus, i već mjesecima nisu davali nikakva znaka života, kao da će uvijek ostati takvi. [...] A sise su joj sisale krv. Male, pa male. Pljuskala ih je hladnom vodom, jer je u 'Tini' pročitala da je to zdravo, ali one su od hladnoće počele cvokotati, pa je digla ruke. (Hitrec, 2012: 46)

S manjkom samopouzdanja uzrokovanim malim grudima, bori se i Ladina majka u romanu *Debela* (2009). Naime, kako je Ladin otac prije njezine majke imao djevojku s velikim grudima, iskompleksirana Ladina majka puni grudnjake vatom kako bi joj grudi izgledale veće. Svoju opsesiju je možebitno prenijela i na kćerku Ladu koja svoje grudi odmjerava s grudima prijateljice Ivane.

Iako manje nego djevojčice, ni muški likovi nisu pošteđeni brige oko izgleda. Naime, s popularnom kulturom pojavile su se različite 'vrste' muškaraca sa svojim pripadajućim karakteristikama koje bi ostali muškarci trebali zadovoljiti kako bi bili u trendu. Ponajprije su se pojavili metroseksualci. Termin je skovao Mark Simpson 1994. godine podrazumijevajući pod time muškarce konzumente s visokim prihodima koji žive i rade u velikom gradu i kakvi su se 80-ih godina 20. stoljeća mogli vidjeti samo na reklamama, a već 90-ih su sveprisutni (usp. Simpson, 1994, prema Tportal.hr, 2010a). Nedugo nakon toga, Simpson (2003) je skovao termin retroseksualci pod kojim se podrazumijevaju mišićavi muškarci koji nisu opterećeni svojim izgledom tj. oni su antimetroseksualci (usp. Lulić, 2011), a 2014. godine Simpson navodi da su u modi spornoseksualci tj. urbani muškarci opsjednuti svojim tijelima (usp. Index.hr, 2014). Dakle, popularnokulturni prikazi modernih muškaraca umjereno utječu i na oblikovanje muških/dječaćkih likova u dječjim romanima. Primjerice, dječaku Ratku njegov izgled predstavlja prepreku zbog koje se ne usuđuje prići djevojčici Vlasti:

Vlasta voli nekoga. Taj je sigurno lijep, a ne kao ja. Da sam ja lijep, možda bih tada bio Vlastina ljubav. Da sam lijep, tada bih sigurno imao smjelosti poput tapisona prostrijeti pred Vlastu svoje osjećaje. Tada nada mnom ne bi vladao sindrom PMP-a. Ali što mi takvo razmišljanje vrijedi kada nisam lijep! (Bjelčić, 2004: 75)

Radi izgleda je nesiguran i Jankov otac, Džozef. Njega brine što stari pa traži Jankovo mišljenje o svojim mišićima. No, Janko nije kompetentan za davanje komentara s obzirom da podržava „mršavost, suhoću i pothranjenost“ (Pilić, 2011: 41). Ipak, i u Janku se javljaju dileme oko izgleda jer mišići postaju moderni:

Tjelesno sam kržljiv. I još uvijek ne volim jesti. Od punog hladnjaka hvata me mučnina. A zapravo, nedostaju mi kilogrami, a u modu upravo ulaze razni bodi-bilderi. Džozef je počeo vježbati kao lud da mu mišići ne bi radili kling-klang. Mama provodi dane u teretani. (Pilić, 2011: 61)

Poput Jankovih roditelja, dječak Fran redovito vježba kako bi povećao svoje mišiće kojima se hvali pred djevojčicom Tenom. Iako dobro izgleda, njegova nesigurnost izgledom iskazana je kroz govor o Teninu prijatelju Marku za kojeg kaže da „fura neki *break*, a mišići su mu kao kod cura“ (Brajko-Livaković, 2012: 42). Dakle, u suvremenom vremenu ni dječaci nisu pošteđeni kritike vezane za izgled, kao ni međusobnog odmjeravanja. Osim neizraženih mišića, problem im predstavlja višak kilograma, jednako kao i djevojčicama. Kao što su Ladu provocirali zbog viška kilograma, provocirali su i dječaka Silvija prema kojemu ne pokazuje nikakvo suosjećanje. Nekoliko godina kasnije, Silvio je „postao pravi komad“ i za Ladu je to bio „dokaz da se ispod debelih ljudi zna kriti prava ljepota, samo treba debljinu oguliti i

rezultat je vidljiv“ (Šesto Stipaničić, 2009: 106). No, nisu samo djevojčice površne. Dječaci im u tome pariraju što je vidljivo, osim u primjeru Frana, i u primjeru Ratka. Iako je i sam iskompleksiran, naglašava jednom prilikom da voli mršave djevojčice (usp. Bjelčić, 2004).

Dječaci, jednako kao djevojčice, na različite načine pokušavaju poboljšati svoj izgled. Osim vježbanjem u teretani, neki poput Bumbara, drže se zdrave hrane i bave se nekonvencionalnim aktivnostima poput joge (usp. Pilić, 2011). Na njihovo poimanje dobrog izgleda popularna kultura djeluje i na indirektno načine, posredstvom njihovih roditelja. Takav primjer nalazi se u romanu *Bornin vremeplov* (2016) u kojemu je Borna upozoren od svoje majke da treba paziti što jede jer se kilogrami lako skupe, a teško se skidaju.

Dakle, iz primjera je razvidno da popularna kultura negativno utječe na suvremeno poimanje ljepote. Posljedično tomu, kod djece se, osobito kod djevojčica, razvijaju različiti poremećaji prehrane. Najpoznatiji poremećaji su anoreksija i bulimija. Vesna Vidović (1998) navodi da se veliki broj istraživača složio da su za nastanak istih ponajprije 'zaslužni' socio-kulturni čimbenici nakon kojih slijede obiteljski, individualni biološki i drugi (usp. Vidović, 1998: 14). Pomak u prihvatanju različitih oblika tijela vidljiv je u pojavnosti *plus size* modela, kakve lansira modna agencija *Midikenn*, predstava poput *Ane i Mije* redateljice Anice Tomić i javnim razotkrivanjem različitih postupaka poput retuširanja fotografija koje se nalaze u modnim i drugim časopisima, itd. Također, svjetskim pozornicama sve više vladaju žene poput Shakire, Beyoncé, Jennifer Lopez, Adele koje se ponose svojim oblinama, a na koje se ugledaju mlade djevojke. No, čak i kad bi se riješio problem pretjerane mršavosti, još uvijek bi postojao problem odijevanja. Popularna kultura promovira provokativno odijevanje kroz slavne žene što se, dakako, odrazilo i na odijevanje likova u dječjim romanima. Spomenutom pridonosi i potrošačka kultura koja neprestanim lansiranjima 'novih' odjevnih predmeta potiče na potrošnju. Tako djevojčicu Danu, iz romana *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, muči što „nakon studiozne i detaljne inspekcije i analize svih odjevnih predmeta“ nema „odgovarajuće bermude za tu važnu prigodu (izlet u Dubrovnik, op. K. S.)“, kao ni „dovoljno dobar badekostim, a i tenisice su [...] u poluraspadajućem stanju“ (Klepac, 2008: 10). Njezina prijateljica Ruta na istim je mukama pa ju zove žaleći se:

– Čuj, stara, što misliš o tome da se malo prošećemo po dućanima? Ja nemam niijijšta za obući! Trebale bi mi i jedne bermude. I cvikse [...]. (Klepac, 2008: 11)

Poput Dane i Rute, djevojčica Tena također se trudi biti u trendu što za nju znači da je „majica što uža, to bolja. Hlače do struka“ (Brajković, 2012: 8). Ona je opsjednuta modom pa umjesto o školskom gradivu razmišlja što će odjenuti za susret s Franom:

Traperice ili crne široke hlače? A majicu? Možda onu novu. Izvadila sam pet majica i posložila ih po krevetu. Počelo je isprobavanje. Izašla sam u trapericama na kojima je bio široki, bijeli remen. Uz njih sam izabrala novu, crnu majicu s velikim otvorenim izrezom na leđima. Stavila sam i duge naušnice s crno-bijelim kristalima *Swarovsky* i nekoliko narukvica u istom tonu. Pogledala sam se. Duga crna kosa padala mi je u gustom slapu. Na trepavicama je bilo malo maskare, tek toliko da mi ih produži, a da opet izgledaju prirodno. (Brajković, 2012: 14)

Tena čak i za neobavezan susret s prijateljima odabire provokativnu kombinaciju koja se sastoji od kratkih hlača i dekoltirane majice koja naglašava liniju. I djevojčica Ruta u *Kori od jabuke* (2008) teži provokativnom odijevanju. Ona nosi dva broja premalu i pretijesnu odjeću i minimalističke kupaće kostime. S Tenom i Rutom u izgledu se podudaraju i djevojčica Ivana (usp. Šesto Stipaničić, 2009), djevojčica Nataly i djevojčica Marina (usp. Tihi-Stepanić, 2011).

Izgled današnjih djevojčica, kojima ni provokativnost nije dovoljna već njihovo odijevanje graniči s dobrim ukusom, ponajbolje je predložena u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015). Naime, djevojčica Tinka promatra suvremene djevojčice pri izlasku u grad:

Obuvene u šljokičaste visoke štikle, jedva hodaju. Desnom rukom povlače gornji dio haljinice nagore, a lijevom rukom donji nadolje. (Matanović, 2015: 88)

Likovi poput Tene i Frana (usp. Brajković, 2012) te Kim (usp. Matanović, 2015), opsjednuti su i markiranom odjećom, a oni koji si to ne mogu priuštiti iz financijskih ili nekih drugih razloga, poput Tinke (usp. Matanović, 2015), izražavaju svoje nezadovoljstvo.

No, u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) javlja se lik Tinkine majke koja ne pridonosi svojim razmišljanjima takvom provokativnom i 'markiranom' načinu odijevanja. Nakon što je na roditeljskom sastanku predložila da učenici nose keceljice, Tinka smatra da ju je osramotila pa joj majka pojašnjava:

Vi ste u školi učenici i škola nije modna pista. [...] Ne reklamiraju se modni trendovi i kupovna moć pojedinih roditelja. [...] Nisu svi roditelji u mogućnosti nabavljati markirane tenisice, tajice, majčice. Ne kupuju voće da bi mogli osigurati skupi jeans jer su procijenili da će im dijete biti izopćeno iz društva ako nije odjeveno kao većina. (Matanović, 2015: 66-67)

Sigurno je da bi takvih pozitivnih stavova trebalo biti više u dječjim romanima jer, po razgovoru s majkom, Tinka shvaća da „keceljice mogu biti baš fora“ i da je vidjela da ih „nose i učenici u nekim privatnim školama“ (Matanović, 2015: 67). No, govori i da su „u britanskim serijama“, koje obožava, učenici „odjeveni u odore“ pa nije posve jasno je li shvatila majčinu poantu (Matanović, 2015: 67). Upravo iz tog primjera, vidljivo je da s modom treba oprezno postupati. Kao što mogu pridonijeti postizanju jednakosti, uniforme mogu pridonijeti i postizanju elitizma, kao i markirana odjeća.

Osim Tinkine majke, modnom ukalupljivanju odupiru se i drugi likovi. Tena iz romana *Imaš fejs?* (2011) ima darkersko-pankersko-emo-metalski imidž, napola obrijanu glavu i pramenove crne kose s ljubičastim preljevom, Bruna u *Kori od jabuke* (2008) nosi široke traperice i bezlične majice koje su izašle iz mode jer želi pokazati da joj je odjeća nevažna, Marku iz romana *Nemoj reći nikome* (2012) kosa strši u obliku šiljaka, nosi široke hlače i majicu do koljena, Kristina iz istog romana nosi vrećaste hlače, majice za dva broja prevelike, tenisice i kožne trake umjesto narukvica, a Ksenijin 'hahar' Božo u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) nosi pohabanu kožnu jaknu s izlzanim amblesima i oronule martensice. No, ipak, odjeća i u ovim primjerima može označavati pripadnost pojedinim grupacijama djece. Tenino odijevanje je kombinacija mnogih načina odijevanja svojstvenih za pojedine grupe, Marko ima stil *breakera*, a Božo je vođa grupice nasilnika koji se izdvajaju kožnim jaknama.

Kao omiljeni odjevni predmet javljaju se traperice. No, dok su incijalno označavale simbol otpora (usp. Flaker, 1983), John Fiske (2001) tvrdi da traperice danas nemaju „jedinствено određeno značenje“ već predstavljaju „riznicu mogućih značenja“ (Fiske, 2001: 13). Naime, kako bi simbolizirale otpor, traper bi se morao „na neki način razgraditi“ tj. nejednako obojiti, izbijeliti ili poderati (Fiske, 2001: 12). No, Maša Kolanović (2005) zamjećuje da je i takav traper „već nabavljiv u trgovinama“ (Kolanović, 2005). Ipak, gotovo da nema romana u kojemu barem jedan lik ne nosi traperice bez obzira na godine i spol. Tako ih osim likova djece nose i likovi odraslih, poput učitelja i djeda Branka iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015), a traperice, kao odjevni predmet podložan pomodnostima, dječak Miron 'prilagodio' je svojemu svjetonazoru pa ih je „izribao ribačom četkom da izgledaju starije, jer u starijim hlačama i dječaci izgledaju odrasliji“ (Gardaš, 2011: 9).

Dakle, popularna kultura utječe na izgled današnjih djevojčica i dječaka, od tjelesnog do odjevnog aspekta, a time i na oblikovanje romanesknih likova. Na koje sve načine popularna kultura utječe na izgled, razvidno je iz Danina mišljenja:

Ne možeš proći ni pokraj novinskog kioska, a da ti se u oči ne nasuču neki silikoni u nečijim usnama. Ili grudima. Ili obrazima. Ili glatka lica starijih glumica ili političarki puna botulina. Novine, televizija. Oglasi, reklame, panoi.

Automobili i brodovi reklamiraju se seksi curama, pivo se reklamira golišavim curicama, čokolada, sirevi, jogurti. Čovjek bi mogao zaključiti da je kod nas uvijek ljeto i da se cijelo stanovništvo uglavnom sastoji od oskudno odjevenih plavuša.

Svi su opsjednuti nekim seksom. Dečki u razredu. Grafiti. Pjesme i pjesmice naših pjevačica. Hopa-cupa, moja štikla i slično... [...] Cajke na sve strane. [...]

Svi se furaju na adrenalin, buku, i *nijemebriganizaštookomene cool* stil.

Osim silikona i botulina, iz svakog kioska, novina ili televizije napadaju te i anoreksične vrećaste trinaestogodišnje manekenke (klinke [...]) koje djeluju posve futuristički s crno obojanim napućenim usnama i noktima, baš kao članci o liposukciji u časopisima za mlade. Ili o brzim dijetama. Uz pomoć amfetamima, kokaina i slično.

Mislim da je svijet jednostavno poludio. Poluuudiiiiiooo! (Klepac, 2008: 30-31)

Naposljetku, može se zaključiti da je popularnokulturni utjecaj prisutan na svakom koraku, no uočavanjem i razotkrivanjem njegovih negativnih strana, ostvaruje se mogućnost promišljanja o njemu i mogućnost osobnog odabira onih pozitivnih elemenata popularne kulture unutar njihove čitave lepeze.

b) Dokolica i potrošačka kultura kao oblikovni elementi svjetonazora likova

Pod utjecajem popularne kulture, dokolica i potrošnja postaju dvije neizostavne prakse suvremenog društva. Jednako tako, one se javljaju u dječjim romanima kao neizostavni popularnokulturni elementi koji definiraju slobodno vrijeme likova. U vremenu dokoličarenja, likovi dječjih romana posjećuju kina, šoping-centre, odlaze u šetnje, na godišnje odmore, i sl., ali svoje slobodno vrijeme ispunjavaju i različitim praksama vezanima uz suvremenu tehnologiju kao što su kompjuterske igre, pisanje blogova, posjećivanje internetskih stranica poput *Facebooka*, itd. Gotovo da nema romana u kojemu ne postoji ni jedan oblik dokolice ili potrošnje. Iako je potrošnja vezana za dokolicu, ovdje će se sagledati zasebno kako bi se naglasila opsjednutost likova materijalizmom.

S razvojem suvremene tehnologije i njezinom sve većom dostupnošću, likovi svoje dokoličarsko vrijeme nerijetko provode pred računalima. Kikijev otac kritičar je kompjutorskih igara pa Ratko i Kiki u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) imaju pregršt materijala kojeg treba testirati kako bi Kikijev otac mogao objaviti njihova zapažanja u informatičkom časopisu. Oni nisu jedini likovi koji vole igrati kompjutorske igrice. One zaokupljaju i Malog Džeka u romanu *Smogovci u ratu* (2007), dječaka Hrvoja u romanu *Zvijeri plišane* (2008),

dječaka Maria u romanu *Zaljubljen do ušiju* (2012), pomažući mu da lakše 'podnese' zaljubljenost, i dječake iz romana *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) kojima kompjutorske igre omogućavaju bijeg od razmišljanja o bolestima s kojima se bore. Dakle, u ovim primjerima, izuzev same zabave, kompjutorske igre služe kao 'ispušni ventil' dječjim likovima kako bi se lakše nosili sa stvarnošću.

Osim igranja kompjutorskih igara, likovi dječjih romana bave se i pisanjem blogova. Djevojčica Tena iz romana *Nemoj reći nikome* (2012), osim što pregledava modne stranice na internetu, piše i svoj blog. Pritom pojašnjava da se sve manje druži sa svojim prijateljicama jer joj pisanje bloga oduzima mnogo vremena, a osim toga, sve što ih zanima o njoj mogu pročitati na internetu. *Facebookom* je zaokupljena djevojčica Nataly u romanu *Imaš fejs?* (2011). Ona neprestano žuri iz škole kako bi vidjela ima li kakvu novu poruku na *Facebooku*, do kasno u noć pregledava novosti pa na nastavu dolazi umorna, ali i ignorira svoju prijateljicu Katu. Kroz lik Tene i Nataly predočava se utjecaj pretjerane zaokupljenosti društvenim mrežama i sličnim internetskim stranicama koje uzrokuju alijenaciju ljudi od stvarnih kontakata s bližnjima. Naime, u suvremenom vremenu potreba za pripadnošću zadovoljava se na virtualnoj razini jer se popularnost mjeri brojem 'lajkova' i komentara, a ono što nije objavljeno na društvenim mrežama, kao da se nije ni dogodilo (usp. Petrov, 2016). No, privlačnost takvih stranica uvelike djeluje na djecu zbog čega bi im roditelji trebali ograničiti uporabu istih i bolje organizirati vrijeme dokolice „u realnim životnim aktivnostima poput šetnje, druženja, odlaska u posjetu, kino ili kazalište“ (Pastuović Terze, 2016, prema Petrov, 2016). Izuzev same privlačnosti, društvene mreže kriju opasnosti kojih djeca nisu svjesna pa bi roditelji trebali procijeniti zrelost djeteta i informirati ga o potencijalnim opasnostima poput govora mržnje, otuđenja identiteta, itd. (usp. Pastuović Terze, 2016, prema Petrov, 2016).

Likovi dječjih romana nerijetko su zaokupljeni i gledanjem televizijskih programa ili filmova s različitih nosača poput videokaseta, optičkih diskova, itd. Koliko je sjedilački način poguban za zdravlje djece, ponajbolje je prikazano u romanu *Debela* (2009). Naime, djevojčica Lada nezadovoljna je svojim izgledom, no lijepo opisuje kako gleda televiziju i pritom gricka krekerke čekajući ručak. Iako vježbanjem pokušava skinuti kilograme i svjesna je pogubnosti sjedenja pred televizijom, pri svakom neuspjelom pokušaju vraća se starim navikama:

Videoteka je bila moja druga majka, osobito u fazama neuspjelih pokušaja mršavljenja. Kad sam ubijala tugu, ubijala sam je grickalicama i filmom iz videoteke. Osobito komu potvrđivalo je posuđivanje dviju kaseti s pripadajućom trećom koju sam dobivala gratis. Cijelo bih vrijeme buljenja nešto njupala. Televizor je uistinu za mene bio poguban. (Šesto Stipaničić, 2009: 122)

Njezina prijateljica Ivana, po pitanju gledanja televizije, ne razlikuje se mnogo od Lade. Ona žuri s nastave kako bi stigla pogledati omiljenu meksičku sapunicu radi koje odbija i druženje s Lodom. No, Ivana nije jedini lik koji prati sapunice. I djevojčica Tinka u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) priča da djevojčice iz njezinoga razreda redovito gledaju sapunice i u školi prepričavaju radnju, pri čemu djevojčica Vanessa smatra da bi televizijske sapunice trebalo zvati tv-novelama jer zvuči inteligentnije. O zavodljivosti tv-ekrana svjedoči i Tinkina baka koja sapunice „guta i ne trepće“ iako je intelektualka (Matanović, 2015: 36). Naime, ona ne želi priznati da gleda sapunice pa pred drugima kritizira nepravilan govor likova. Razvidno je da ni intelektualno razvijeniji likovi nisu pošteđeni popularnokulturnih tvorevina kao što su sapunice. Time se naglašava pogubnost istih za dječje likove, kako za njihovo zdravlje, tako i za njihov normalan društveni život. No, ako se umjereno konzumiraju, televizijski sadržaji mogu pridonijeti relaksaciji, razbijanju dosade i lakšem oporavku u slučaju bolesti, kao kod djevojčice Pauline iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015) i djece iz romana *Čvrsto drži joy-stick!* (2010). Također, televizijski sadržaji mogu potaknuti i razvoj mašte što je iskazano u romanu *Zvijeri plišane* (2008) kroz lik plišanog medvjedića Grge. Naime, on bi volio da ga čitatelji zamisle „kako sjedi na kauču pred uključenim televizorom“ i gleda akcijske filmove želeći postati akcijskim junakom (Krušvar, 2008: 5).

No, likovi se ne bave isključivo gledanjem televizije i igranjem kompjutorskih igara, već se njihovo dokoličarenje veže i uz druge popularnokulturne prakse. Oni posjećuju kina kao likovi iz romana *Zaljubljen do ušiju* (2012), *Smogovci* (2012), *Kuća iznad čudovišta* (1996) i *Debela* (2009), odlaze na koncerte te posjećuju noćne klubove i kafiće kao likovi iz romana *Zaljubljen do ušiju* (2012), *Debela* (2009), *Tajna šaptača lubenicama* (2008) i *Imaš fejs?* (2011) te vole čitati stripove kao likovi iz romana *Čvrsto drži joy-stick!* (2010), *Zaljubljen do ušiju* (2012), *Petlja* (2005) i *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011). Također, osobito ženski likovi, vole čitati popularne ženske časopise i biografije slavnih osoba što je razvidno iz romana *Nemoj reći nikome* (2012), *Zaljubljen do ušiju* (2012), *Kora od jabuke* (2008) i *Debela* (2009). Od popularne literature koju čitaju, u romanu *Nespretni Dado* (2013) istaknuti su ljubici tj. ljubavni romani. Djevojka Jasna je toliko opčinjena zgodama i nezgodama iz ljubica da joj se Dado, kojeg je povremeno čuvala, umalo utopio:

Voda se grijala u velikom škafu, a Jasna se
sunčala u ležaljci i čitala ljubić.

Tog trenutka je bila na stranici gdje se Amando de
la Tores udvarao Rosviti Romero ljubeći joj ruku i
darujući joj mali zlatni lančić s križem.

Rosvita se okrenula da joj Amando stavi lančić
oko vrata, osjetila je njegove usne na vratu i
ostala je bez daha. Strast i požuda su je obuzeli,
zadrhtala je do nožnog prsta i u vatri ljubavi se
okrenula prema Amandu koji ju je omamljen
gledao.

Usne su im se spojile u dug i strastven poljubac. (Mađarić, 2013: 42-43)

U to vrijeme Dado joj je rekao da se ide okupati u 'škafu' jer se umrljao pekmezom, no
ona ga nije čula:

'O moj Romero, kako si lijep, snažan i muževan,
voli te tvoja Amanda svim srcem!' šaputala je u
transu lažne ljubavi Jasna, što sam čuo kada sam
pao u škaf. (Mađarić, 2013: 43)

Nakon što ga je izvukla iz 'škafa', Jasna opčinjeno nastavlja:

'Ah, ti romani, to je tako napeto Dado, tu ima
toliko ljubavi i strasti da ti srce pukne, i svi se
vole istinskom ljubavlju.' Nastavila je grcajući u
suzama. (Mađarić, 2013: 45)

Ovdje je prisutan ironijski momenat upućen prema proizvodu popularne kulture, u ovom slučaju ljubavnom romanu, popularno nazvanom ljubićem. Ljubić, nešto preciznije, određuje Maša Kolanović (2006) kao „komercijalnu, kiosk varijantu žanra“ (Kolanović, 2006, prema Franjković, 2013: 21). On se nerijetko svrstava u trivijalne oblike književnosti stoga Mađarić (2013), parodirajući diskurz ljubića, dodatno podriva i propituje njegovu vrijednost. Izuzev spomenutog, u vrijeme dokolice romaneskni likovi vole razgovarati o ljubavnicima, tehnikama pomlađivanja i putovanjima (usp. Brajko-Livaković, 2012), markama automobila, nogometnim utakmicama i kompjutorima (usp. Klepac, 2008), posjećivati dućane i šoping-centre (usp. Brajko-Livaković, 2012; Klepac, 2008; Tihi-Stepanić, 2011), održavati kod kuće prezentacije različitih proizvoda (usp. Šesto Stipaničić, 2009), itd. Osim na kompjuteru, likovi se igraju i različitim popularno kulturnim proizvodima kao što su *Barbie* lutke i lego-kocke

(usp. Krušvar, 2008; Lovrenčić, 1996) i skupljaju sličice filmskih glumaca (usp. Kušan, 1993).

Kao jedan od omiljenih načina provođenja slobodnog vremena, može se spomenuti i spavanje. Spavanje kao način dokoličarenja spominje se u romanu *Smogovci* (2012) i *Nespretni Dado* (2013). Nosonja iz *Smogovaca* voli spavati do podneva kao i čitava Dadina obitelj iz *Nespretnog Dade*:

Nedjelju provodimo u neradu, samo se
razvlačimo po kući i ne znamo kuda bi sa sobom,
baš zato volim nedjelju.
Nedjeljom ostajem doma, ne izlazim, to strašno
volim.
Ostajem u pidžami do podneva, do ručka. (Mađarić, 2013: 143)

Iz primjera je razvidno da likovi dokoličare na različite načine, no od svega se ipak izdvaja vrijeme koje provode u kupovini. Materijalizam kao posljedica načina provođenja slobodnog vremena naglašen je kroz nekoliko likova čije su životne vrijednosti i ponašanje određene materijalnim.

Lik obmanut popularnokulturnim jezikom reklama koji mora imati sve najnovije proizvode koje vidi na televiziji utjelovljen je u liku Lunine majke u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić. Luna opširno opisuje majčinu euforiju pred prodavaonicom:

Mama pred prodavaonicom skakuće s noge na nogu, kao da joj se jako piški, i grize kožicu oko nokta (a ne nokte, kako bi neki mogli pogrešno zaključiti), dok se prodavaonica ne otvori. A kad se otvori, prva ulijeće i trpa u košaru sve nove proizvode koje su trgovci tek izvadili iz smečkastih kartonskih kutija i posložili na policu. [...]

Moja je mama morala donijeti kući svaki novi proizvod koji bismo vidjeli da se reklamira na televiziji. Tata je govorio da je ona rob televizijskih reklama.

Našlo se tako u našoj kući čudesno sredstvo za samopranje prozora koje je tako zamrljalo prozore da tri mjeseca nismo mogli jasno vidjeti kroz njih. Iskušali smo potom premaz za namještaj koji skriva oštećenja i koji je tako ošteti kuhinjski stol da smo ga dali djedu i baki na selo da na njemu sjeckaju hranu za piliće i praščiće. Osobito smo se veselili vrećici za usisavač koja je trebala otpuštati miris proljetne šume. Kad se napunila prašinom tako je glasno prasnula u usisavaču da sam ispustila kakao na tatin skupi sag [...].

Usisavač smo nakon toga morali odnijeti na smetlište i tužni ga tamo ostavili. Mama nije bila tužna jer će sada moći kupiti bolji i ljepši usisavač. Već je znala i koji.

Na sagu uprljanom kakaom iskušali smo pjenu za samočišćenje sagova [...] pa je prošupljila sag [...]. (Babić Višnjić, 2003: 5, 10)

Kroz lik Lunine majke istaknut je utjecaj popularne potrošačke kulture čiji je glavni cilj ostvarivanje profita. Proizvođači koriste popularne medije kako bi njihovi oglasi doprli do što većeg broja ljudi koji, ne razmišljajući kritički, bezrazložno kupuju sve što im dođe pod ruku. Ovdje se kritizira i popularnokulturno obmanjivanje potrošača koji najčešće, posredstvom reklama, kupuju 'mačku u vreći' (usp. Kos, 2016). No, ipak, dokazano je da ljudima najčešće nije bitna kvaliteta (usp. Marković, 2015) što splitska grupa *The Beat Fleet* parodira u pjesmi *Šareni artikal* (2003) stihovima „Ja sam šareni artikal, lip sam ka slika./Nije bitna kvaliteta, samo etiketa.“ (Muzika.hr, 2003). Primjerice, Paulini iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015) izgled njezinih skija bitniji joj je od njihove kvalitete zbog čega je slomila ruku pri padu s njih. Euforični likovi zaokupljeni potrošnjom jesu i Nikina majka i Nika u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) koje su se toliko zaokupile kupovinom da nisu vidjele nestanak Nikinih sestrice, Tare i Mire.

Nemoćnost pred potrošačkom kulturom pokazuju podjednako i djeca i roditelji. Djevojčica Đurđica i njezina majka iz romana *Afra* (2014), svaka na svoj način podilaze pritiscima potrošačke kulture. Naime, Đurđica žarko želi torbicu „iz kolekcije nove crtane serije *Super djevojke*“ nadajući se kako će se, dobije li torbicu, sprijatelжити s najpopularnijom djevojčicom u razredu (Marić, 2014: 5):

Jedino što joj je bilo na pameti je prekrasna, sjajna nova torbica iz serije koju su gledale sve cure u školi i skupljale naljepnice sa sličicama. Šepurile su se po hodnicima s najnovijim majicama, rokovnicima, pernicama, torbicama i onim divnim svjetlećim tenisicama s kotačićem na peti. Pri samoj pomisli na to kako će još jedan dan provesti kao jedina djevojčica u razredu koja i dalje nema ništa od tih stvari, Đurđi su zasuzile oči i ispunio ju je istinski očaj. (Marić, 2014: 5)

Dakako, kako bi dobila torbicu, Đurđica je plaćem izmanipulirala majku. Naime, ona „je uvijek radila baš ono što je Đurđa željela, ali u ovako iznimnim situacijama, točno je znala koji gumb mora pritisnuti da bi se majčina odlučnost slomila“ (Marić, 2014: 6). Majka je nakon nepromišljene kupovine osjećala grižnju što je popustila razmaženoj kćeri, ali pronalazi niz opravdanja:

Du je dobra u školi, dok ona možda previše radi i ne stigne biti s njom onoliko koliko bi željela, tata je na brodu i sigurno joj nedostaje. [...] Kao i mnoge moderne mame, bila je rastrgana između potrebe da što više vremena provodi sa svojim djetetom i želje da opstane na poslu [...]. (Marić, 2014: 6)

Kako bi mogli nastaviti sa svojim potrošačkim navikama, mnogi su likovi opsjednuti novcem. Tako je novac vječita tema o kojoj raspravljaju, kao u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011):

Na televiziji je bila emisija o čudima, a i raznim mrtvacima koji su oživjeli, ali u našoj obitelji bilo bi pravo čudo kad se makar jedan dan ne bi govorilo o novcu. (Pilić, 2011: 30)

Također, smišljaju se načini kako doći do novca (čak i ilegalno), kao u *Smogovcima u ratu* (2007) gdje Flek i Nina žele otvoriti banku i ukrasti ljudima uštedeni novac. Neki, kao Zlatko i Lada u romanu *Debela* (2009), igraju igre na sreću pa se kroz gotovo poetski jezik iščitava važnost novca u njihovom životu:

Zamislila sam situaciju u kojoj smo plivali u lovi i raspoređivali je kako bismo utažili sve prizemne materijalne želje koje su tinjale u našim mladim neživljenim tijelima. (Šesto Stipaničić, 2009: 173)

Likovi smatraju da su novac ili posjedovanje materijalnih dobara ekvivalentni sreći, da se njima pokazuje ljubav ili pak postaje odraslom osobom. Tena u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) smatra da su sreća „parfemi, izlozi, fotografije, izložbe, *piercing*“ (Brajko-Livaković, 2012: 86). No, ona nije jedina kojoj materijalne stvari predstavljaju bitne stavke u životu. Dječak Mario smatra da mu roditelji kupovinom igračaka iskazuju ljubav (usp. Gavran, 2012), Bornina majka smatra da djevojčice vole bogate dječake, a Jankov otac Džozef da se po primitku *American* kartice postaje odraslom osobom (usp. Pilić, 2011). Paulini u romanu *Dnevnik Pauline P.* (2015) najuzbudljiviji dio godine je njezin rođendan i vrijeme blagdana kada dobiva mnogo poklona, a Lada u romanu *Debela* (2009) gleda na manjinu bez mobitela kao što su drugi i nju samu gledali kada ga nije posjedovala. Ona zaključuje da je posjedovanje mobitela tj. sprave „koju su više-manje već svi imali u škvadri, uključujući i buraza [...], stvar prestiža, poput dobivanja menge“ (Šesto Stipaničić, 2009: 51). Posljedično navedenim primjerima, Paulinin otac s pravom zaključuje da „na današnje klince trebaš potrošiti stotine kuna i još nisu sretni“ (Polak, 2015: 41).

U romanima su prisutni i likovi koji se odupiru materijalističkim stavovima popularne kulture. Takav lik je Tinkina majka u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) koja Tinku vodi na kazališne predstave zbog čega je Tinka nezadovoljna jer nema o čemu pričati za vrijeme školskog odmora s djevojčicama koje roditelji vode u „u 'sitije', 'arene', 'krosove' i tamo

šopingiraju i jedu pizzu“ (Matanović, 2015: 56). Jednako tako, Kata smatra da se želje „najbolje mogu ostvariti u *šoping centrima* [...]“, pa priča da radi mamine filozofije izbjegavaju „ta strašna mjesta na kojima su predmeti žudnje izloženi tako da ih možeš prostim okom gledati, dodirivati, mirisati i isprobavati. Naravno, tata potpuno podupire mamu u tim nazadnjačkim stavovima. 'Mi smo obitelj na kojoj liberalni kapitalizam neće brusiti svoje zube', kaže on ponosno. Tata je potrošačkom društvu rekao *ne*. Baš se ima čime dičiti!“ (Tihi-Stepanić, 2011: 18).

Dakle, razvidno je da su želje, stavovi, razmišljanja i ponašanja likova uvelike uvjetovani potrošačkom kulturom koja se u suvremenom vremenu nametnula kao dio popularne kulture. Kako različite manifestacije popularne kulture, od gledanja televizije i čitanja popularnih časopisa pa sve do potrošačkih praksi, okupiraju misli likova, ne čudi što se likovi i u vrijeme dokoličarenja bave spomenutim.

4.4.2. Rodni stereotipi

a) Obrat muško-ženskih uloga u kućanstvu i šire

Umjesto stereotipno⁶² muških poslova, muški likovi obavljaju stereotipno ženske poslove. Popularnokulturni utjecaj ističe se kroz promjenu mišljenja o podjeli poslova na 'muške' i 'ženske'. Tenina majka u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) ističe da nema muških i ženskih poslova te da je red na ocu da brine o djeci dok ona radi. Također, Tenin otac kuha, ali i pohađa tečaj kuhanja kako bi mu jela bila što ukusnija, jer Tenina majka nema vremena za „muvanje po kuhinji“ (Brajko-Livaković, 2012: 69). Očevi koji se bave 'ženskim' poslovima prisutni su i u drugim romanima. Tako i Mazalo iz romana *Smogovci u ratu* (2007) glača rublje, Dadin otac u romanu *Nespretni Dado* (2013) kuha i presvlači sina jer se majci povraća od mirisa uprljanih pelena, Ladin otac u romanu *Debela* (2009) peče kolače, Katin otac u romanu *Imaš fejs?* (2011) toliko se usavršio u kuhinji da bi mogao postati natjecateljem u kulinarskoj emisiji, a Tristanov otac u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) nakon rastave je posve preuzeo brigu o sinu.

Također, žene nisu prikazane stereotipno kao domaćice. Jankova majka Jaca iz romana *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) često meditira radi čega ukućani ostanu bez ručka. Isto

⁶² Ana Pavić (2016) navodi jednu od prihvaćenih definicija stereotipa koja glasi da je stereotip „standardizirana mentalna slika koju prihvaćaju članovi određene grupe te predstavlja pojednostavljeno mišljenje, pristran stav ili nekritičku procjenu“ (Pavić, 2016).

tako, kad kuha, sklona je „improvizacijama. To je ono kad nešto započneš bez određenog plana i nemaš pojma kako će završiti“ (Pilić, 2011: 47). Primjerice, ona svoje torte, kremaste kao puding, poslužuje u čašama, ali „dok sve ostale mame znaju raditi pizze, ona je majstor u kitanju prozora, piljenju voćaka i miješanju žbuke“ (Pilić, 2011: 90).

Ni Paulinina majka iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015) ne zna peći kruh, kiflice i perece poput drugih majki pa Paulina zaključuje da joj je majka šeprtlja. Njezinu majku ne zanima ni spremanje zimnice jer je jednostavnije kupiti pekmez u samoposluživanju. Još jedna majka koja ne zna kuhati, javlja se u romanu *Debela* (2009). Lada pojašnjava da njezina majka nije „stručnjak za specijalitete. Ona je majstor za takozvanu normalnu 'šućmučpaprolj' kuhinju, što podrazumijeva masno, slasno i jednostavno“ (Šesto Stipaničić, 2009: 15). Ona toliko ne voli kuhati da jednom prilikom Lada uspoređuje njezin izraz lica s onim kakvog ima prije kuhanja:

[...] Mama je imala onaj zabrinuti izraz lica, skoro pa sličan onome kad otvori u petak navečer frižider i stoji pred otvorenim pitanjem što će kuhati preko vikenda. Jer, mama bi umjesto toga napravila tisuću drugih stvari, ona jednostavno nije rođena za štednjak, a kad joj nešto pregori ili nešto krivo smuti, uvijek ponavlja jedno te isto:

– To kuhanje, to je stvarno majmunski posao. (Šesto Stipaničić, 2009: 75)

No, zato je Ladina majka bolji vozač od Ladina oca.

Nadalje, Kata komentira majku svoje prijateljice Nataly u romanu *Imaš fejs?* (2011). Naime, ona nikad nije zatekla Natalynu majku „u nekim zemaljskim poslovima, kao što je ribanje kade ili kuhanje, u čemu je“ njezina majka „velemajstorica“ (Tihi-Stepanić, 2011: 11). U istomu romanu ističe se još jedan ženski lik koji dobro vozi. To je Katina teta Biba koja je kupila auto pa ga vozi „s jednom rukom naslonjenom na otvoren prozor. Tako se to radi u filmovima kad želiš pokazati da si faca“ (Tihi-Stepanić, 2011: 80).

Dakako, nije kod svih likova zamijenjena uloga. Primjer 'pravog' patrijarhalnog predstavnika može se prepoznati u prethodno spomenutom romanu u kojemu Kata pojašnjava:

Moji roditelji oslovljavaju se s Micek i Mucek, ali nikada se ne zna tko je Micek, a tko Mucek. Na primjer ako mama kaže: 'Mucek, daj odnesi smeće u smetlarnik', tata će reći: 'Micek, već letim!'. I on stvarno ide! Da to čuje Natalyn tata Vlado, pao bi u nesvijest. Njemu Nataly, doduše, prepričava sličice iz našeg obiteljskog života kao svijetle primjere koje bi i on mogao slijediti, ali on joj ne vjeruje ni riječ i misli da ne može postojati normalan muškarac koji se ne opire naredbama svoje žene. On baš nikada ne učini ništa za ljubav Natalynoju mami i njihova komunikacija daleko je od stila Micek-Mucek koju njeguju moji starci. Vlado mog tatu doživljava kao muškarca s greškom. (Tihi-Stepanić, 2011: 6)

Dakle, takvi primjeri mogu se shvatiti kao popularnokulturna kritika patrijarhalnog poretka. Naime, Olja Savičević Ivančević (2013) zamjećuje da se „pravila patrijarhata“ još uvijek „mijenjaju sporo“ i dok muškarci obično imaju „velika društva i zanimljive hobije“, žene se bave djecom i kućanstvom, a društvo im najčešće čine supruge suprugovih prijatelja (Savičević Ivančević, 2013).

b) Likovi ratobornih djevojčica

Zahvaljujući utjecaju popularne kulture, djevojčice nisu prikazane isključivo kao bespomoćna bića već primjenjuju tjelesnu silu kako bi se obranile. U romanu *Gdje je Vlasta?* (2004), po saznanju da su Crni i njegovo društvo oteli Vlastu, Crni je pokušao udariti i djevojčicu Stelu. No, ona ga je nogom pogodila u rebra i oborila ga. Za kraj mu je zviznula i šamarčinu jer je prije gungule udario i dječaka Kikija, Stelinu simpatiju. Maltretirati se ne da ni djevojčica Marina iz romana *Smogovci* (2012) koja je, dapače, opisana kao strašno zločesta djevojčica:

Kad ju je za vrijeme prvog odmora Slon potegnuo za jednu pletenicu, ona ga je lijepo izrađenom špicom cipelice tako snažno drmnula u koljeno, da se ovaj nije oporavio nekoliko sati. Dado se smjesta zaljubi u nju. (Hitrec, 2007: 104).

Marine se bojao čak i Dadin bokser, jednako kao i sam Dado koji je zaradio pljusku u igri s Marinom. Djevojčica Lada iz romana *Debela* (2009) primjenom tjelesne sile uzvratila je Cinkušu koji ju je nazvao debelom:

Ti ćeš meni, usrani, govoriti debela, ti!? – Sanja me nije mogla zaustaviti. U djeliću sekunde imala sam njegovu kosurinu u rukama i čupala je kao da čupam repu u onoj priglupoj dječjoj brojali. Skoro je i bilo tako, jer ja sam čupala Cinkuševu grivu, a Sanja je čupala mene jer je znala da bi iz svega tek sada moglo ispasti veliko sranje. (Šesto Stipaničić, 2009: 66)

No, ženski likovi ne primjenjuju tjelesnu silu samo kad je u pitanju maltretiranje. Primjerice, u romanu *Smogovci u ratu* (2007), Marina i Dunja nogom razvaljuju vrata podruma kako bi oslobodile Mazala iz ropstva dok muški članovi zabavljaju vojnike, umjesto da je situacija obrnuto postavljena. U romanu *Eko, Eko* (2009) ističe se Pickova žena. Kako se Martin Picko neprestano njihao od rakije, žena se razljutila na njega:

'Pijanac! Prvo si videl bele miševе, a sad plave rakete. Pomiriši ovo!' gurala mu je šaku pod nos. Picko pomiriši, a šaka se odjednom pokrene i bubne ga po nosu. 'Tak', rekla je teta Picko, 'to ti je da više ne lupaš bedastoće!' (Hitrec, 2009: 29-30)

Prestrašeni Picko nadalje pojašnjava da je za kaznu laštio parkete i uspoređuje ženu sa šerifom na Divljem Zapadu.

Nadalje, *Dlakovuk* (2007) je specifičan roman u kojemu su djevojčice prikazane kao heroji ekvivalentni muškim herojima poput Supermana, Batmana, itd. jer spašavaju svijet. Naime, dlakovuci žele zavladatai svijetom pa ih djevojčice sprečavaju u naumu onesposobljavajući ih pomoću tjelesne sile.

c) Ženski likovi kao seksualno dominantniji spol

Utjecaj popularne kulture vidljiv je i kod ženskih likova i u promjeni ponašanja vezanog za seksualnost. Naime, djevojčice su prema uvriježenom mišljenju stidljive i ne poduzimaju prvi korak u osvajanju svojih simpatija. No, pod popularnokulturnim utjecajem, dobile su mogućnost slobodnijeg ponašanja pa se nerijetko ohrabruju i prilaze svojim odabranicima ili im prve izjavljuju ljubav. Tako je djevojčica Kata prva poljubila Domagoja, svoju dječju simpatiju (usp. Tihi-Stepanić, 2011), a na isti korak odlučuje se i djevojčica Morana (usp. Pilić, 2011), djevojčica Vlasta (usp. Bjelčić, 2004) i djevojčica Lana (usp. Gavran, 2012). Korak dalje otišla je djevojčica Nika koja se privila uz Bornu i izjavila mu ljubav u romanu *Bornin vremeplov* (2016).

Također, neke djevojčice, kao Nataly u romanu *Imaš fejs?* (2011) i Emica u romanu *Ljubav ili smrt* (1993) imaju reputaciju zavodnica. Emica je čak opisana kao djevojčica u koju su zaljubljeni svi dječaci i koja „prevrće očima, vrti repom kao ženske mačke u crtiću i vuče dečke za nos“ (Kušan, 1993: 27).

Kod nekih ženskih likova slobodno seksualno ponašanje toliko je naglašeno da su opisane kao nimfomanke koje moraju biti sa svakim dječakom iz vidokruga, poput Ivane iz romana *Debela* (2009).

d) Ženski likovi kao likovi inteligentniji od muških likova

Nekada su se obrazovali samo dječaci, osobito u siromašnijim seoskim sredinama, dok su djevojčice ostajale kod kuće ili pomagale u poljoprivrednim radovima. U suvremenom vremenu djevojčicama Zapadnoga svijeta omogućena je jednaka naobrazba kao i dječacima. Sukladno tomu, ženski likovi nisu prikazani kao domaćice. Primjerice, Tenina majka je poduzetnica koja ima vlastiti frizerski salon (usp. Brajko-Livaković, 2012), Matildina majka je knjižničarka (usp. Ferenčić Martinčić, 2012), Nikina majka je profesorica književnosti (usp.

Huljić, 2015), Doroteina majka je doktorica opće medicine (usp. Kovačević, 2008), Tinkina majka i baka su doktorice znanosti (usp. Matanović, 2015), Hrvojeva majka (usp. Pavličić, 2005) i Katina majka su socijalne pedagoginje, Katina teta je novinarka (usp. Tihi-Stepanić, 2011), Sanjina majka je radiovoditeljica (usp. Šesto Stipaničić, 2009), itd. No, popularna kultura, vjerojatno pod utjecajem feminističkih vizura, prikazuje ženske likove i kao 'prirodno' inteligentnije od muških likova koje neprestano izvlače iz nevolja ili pak znaju dobiti ono što žele od njih. Dječak Borna i djevojčica Nika iz romana *Bornin vremeplov* (2016), po putovanju u prošlost nisu smjeli priznati da su doputovali iz budućnosti. No, dječak Borna, brz na jeziku, uvijek je izjavio nešto što bi ih moglo odati. Stoga, Nika je primorana spašavati situaciju kao u primjeru kad je izjavio da voli gledati crtiće na 'Novoj':

- Ma, on to gleda na videu – snađe se Nika u trenu, sretna što je slušala tatu kad joj je prepričavao dogodovštine iz svoga djetinjstva.
- Ti imaš video?
- Je, donijela mu je teta iz Njemačke i desetak kaset crtića – činjenicom iz tatina djetinjstva još jednom izvuče Bornu iz problema. (Butković, 2016: 36)

Da žene znaju dobiti ono što žele, pokazano je u romanu *Zaljubljen do ušiju* (2012). Naime, po povratku u Zagreb zbog djevojčice Lane, Mario se uspoređuje s ocem priznajući da su ista vrsta muškaraca od kojih „žene mogu raditi što hoće“ (Gavran, 2012: 132). S time se slaže i njegov otac u prilici kad Marijeva majka moli pomoć oko proljetnog čišćenja nudeći im za uzvrat sladoled. Po njegovu mišljenju, „žene uvijek slože otrov i slatko, tako da progutamo sa zadovoljstvom i jedno i drugo“ (Gavran, 2012: 91).

Umjesto mita, Dadina baka u romanu *Nespretni Dado* (2013) služi se uobičajenom ženskom tehnikom, šutnjom, kako bi dobila što želi:

Djed je bio svojeglava i tvrdokorna ptica. Ponosan i nesalomljiv, brz na odgovoru i šakama koje bi sijevnule kada drugih argumenata nije bilo, a često ih nije bilo.
Baka bi nakon takvih incidenata tjednima šutjela i zaobilazila djeda dok se ne bi iskupio kakvim dobrim djelom. (Mađarić, 2013: 46)

Ženski likovi prikazani su i kao likovi koji pomažu muškim likovima dobiti rat ili im pomažu razriješiti kriminalističke slučajeve. U romanu *Smogovci u ratu* (2007), Vlasta je ostala kod kuće dok su njezini najmiliji otišli na prvu crtu bojišnice u Domovinskome ratu.

No, kako bi pridonijela pobjedi hrvatske vojske nad neprijateljem, bavi se znanstvenim radom. Tako proizvodi tekućinu koja smanjuje stvari, a kojom će hrvatski vojnici politički neprijateljske tenkove i tako si povećati mogućnost pobjede. Kao što hrvatska vojska i društvo iz *Smogovaca* ne bi mogli bez Vlaste, tako ni društvo iz romana *Petlja* (2005) ne bi moglo bez djevojčice Goge. Naime, Goga je opisana kao opasno pametna djevojčica koja vodi dječake u potrazi za manijakom koji siluje žene. Ona otkriva mnoge tragove, poput ženskih torbica i duge plave vlasi na kukuljici, koji pomažu dječacima da utvrde spol napadača. Kad zaključuju da je napadač ženska osoba, tj. djevojčica Kika, Goga se prihvaća uhođenja Kike jer, za razliku od dječaka, zna kako biti nezamijećena.

Nadalje, svjesna da su dječaci koji ju provociraju u većini, a ona je sama, djevojčica Kata iz romana *Imaš fejs?* (2011) pokazala je vođi tih dječaka da se ne da zafirkavati, i to bez fizičkih obračuna:

Došla sam do Dugoga, nasmiješila mu se široko, onako kako to rade cure u tinejdžerskim filmovima prije nego izvedu neku psinu, i uzela mu bocu iz ruke. Onda sam polako počela izlijevati pivo na sprženu travu. (Tihi-Stepanić, 2011: 93)

e) Ženski likovi kao dominantni likovi

Cilj feminizma je rodna jednakost „unutar trenutnog patrijarhalnog društvenog poretka“ (Lueptow, 2014). Kelsey Lueptow (2014) ističe nekoliko elemenata koji predstavljaju trenutni feministički pokret. To su dijeljenje znanja, što omogućuje ženama npr. ravnopravno konkuriranje za posao, osvještavanje rodnog identiteta, i sl.; dekonstruiranje jezičnih uzroka „koji potkopavaju jednakosti“, primjerice, postoji veliki broj uvreda ženskog roda koje kolaju u svakodnevnom govoru, a tek mali broj muškog roda; slušanje društvenih poruka jer da bi se žene mogle boriti za ravnopravnost, moraju znati protiv čega se bore; premreženost koja pokazuje, primjerice, da je potrebno shvatiti da se do ostvarivanja nekih ciljeva potrebno povezati sa svim potlačenim ženama, i crkinjama, i bjelkinjama, itd.; jednake mogućnosti i za žene i za muškarce, tj. postizanje jednakosti za sve (Lueptow, 2014). Naime, feminizam se bori protiv patrijarhalnog poretka, ali ne poriče da je muškarcima jednako teško kao i ženama i ne krivi se isključivo njih za socijalne probleme (usp. Lueptow, 2014).

S razvojem feminizma, koji djelomično postaje dijelom popularnokulturne scene, mijenja se i ponašanje ženskih likova. Osim što se odupiru muškim likovima i manipuliraju njima, ženski likovi posežu i za prijetnjama i naredbama ne bi li 'ukrotile' muške likove. No, takvo ponašanje ne može biti opravdano, ako se uzme u obzir već rečeno – da bi se feminizam

trebao boriti za postizanje jednakosti za sve. Takvo pogrešno shvaćanje feminizma dovodi do vezivanja negativnih konotacija za feministkinje kao žene koje mrze muškarce (usp. Lueptow, 2014). Muškarci se boje takvih žena što se može potkrijepiti Bruninom izjavom u romanu *Kora od jabuke* (2008):

Bruna tvrdi da se muškarci boje pravih žena i da zato i ima sve više homoseksualaca. Budući da oni diktiraju i upravljaju modom, izgleda da je to istina. Inače manekenke ne bi bile toliko mlade i anoreksične. Djeca! (Klepac, 2008: 31-32)

Spomenuto je moguće potkrijepiti i Natalynim gledištem u romanu *Imaš fejs?* (2011). Nakon što se Katina simpatija, Domagoj, više ne pojavljuje ispred njezine zgrade, Nataly joj pojašnjava teoriju preuzetu iz *Seksa i grada*⁶³ da „kada se muškarac ne pojavi, to je jednostavno zbog toga što se ne želi pojaviti, a prevelika je kukavica da se suoči licem u lice sa ženom“ (Tihi-Stepanić, 2011: 113-114).

Bolji primjeri snažnih ženskih likova koji, može se reći, opravdano poduzimaju pojedine radnje zamjetni su u nekoliko romana. Djevojčici Vesni u romanu *Eko, Eko* (2009) prisjelo je neprestano guđanje blizanaca Vokija i Tokija pa im je zapovjedila da ona vozi auto (stari, bačeni auto uz potok) i to onako kako ona to želi pri čemu su oni „obični putnici, bez prava glasa“ (Hitrec, 2009: 10). U romanu *Smogovci u ratu* (2007) ističe se nekoliko ženskih likova. Prva od njih je konobarica Katica koja nosi „vreće s istom lakoćom s kojom ženske inače nose rinčice“ dok se Jura svija pod težinom tereta i pronalazi izgovore za „kraći ili dulji odmor“ (Hitrec, 2007: 8). Njegovo negodovanje iritira Katicu pa mu prijeti da „nosi te paprike doma“ dok ga nije „žvegnula“ (Hitrec, 2007: 8). Jura je, naravno, opet tražio predah pa mu je bez milosti zapovjedila uzvikom „Na raaaaame! [...] Marš!“ (Hitrec, 2007: 9). U istomu romanu, javlja se lik popularnog nobelovca Cobre. Njegovu djevojku Vlastu smetaju obožavateljice koje mu se nabacuju pa mu prijeti da će ga ona udariti u glavu i zaliti ga tekućinom od koje su Kumpić i Crni Džek postali nakaze ako samo još jednom zatraži telefonski broj neke od obožavateljica. Vidljivo je da ženski likovi ne podnose šutke konkurenciju i negodovanja stoga uzimaju stvari u svoje ruke služeći se prijetnjama i zapovijedima. Tako i Marina prijeti Bimbu da će dobiti crni krug oko oka, Dunja prijeti Mazalu da će ga pogoditi s pepeljarom te naziva oca i Mazala muškim budalama, itd. Usprkos prijetnjama i zapovijedima, da muškarcima ponekad odgovara čvrsta ženska ruka pokazano je

⁶³ *Seks i grad* (1998 – 2004) je poznata američka serija o četirima ženama koje su zaokupljene svojim karijerama, a muškarci im dođu kao potrošna roba. Također, one pronalaze jednostavne i logične zaključke zašto se muškarci ponašaju kako se ponašaju.

u romanu *Nespretni Dado* (2013). Naime, Dado svoju ženu naziva šeficom, ali ju istovremeno zove i najdražom.

Dok se žene ponašaju kao muškarci, muškarci se ponašaju poput žena. U romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011), Janko pojašnjava da kad s Džozefom želi razgovarati kao muškarac s muškarcem, Džozef zalijeva cvijeće i traži svoju naušnicu, a kad s Jacom poželi razgovarati kao muškarac sa ženom, Jaka radi sklekove i deklinira njemačke pridjeve. Također, Džekova žena Nina, u romanu *Smogovci u ratu* (2007), promišlja o načinu na koji će izvući Kumpića i Crnog Džeka od odlaska u vojsku pa se dosjetila pijavica. Naime, pijavice bi im trebale popiti krv te bi se pomoću krvne slike utvrdila njihova slabokrvnost. No, kad su vidjeli pijavice, oni su se zatvorili u ormar i vrištali od straha pri čemu je Nina ipak izvukla Džeka iz ormara, strgnula mu košulju i stavila pijavice dok je ovaj vrištao, plakao i molio.

4.4.3. Pojavnost novih likova, konstruktura popularne kulture

a) Izvanzemaljci

Popularna kultura zaokupljena je pitanjem o postojanju života na drugim planetima pa su stoga, posljedično, popularizirani i likovi izvanzemaljaca. Postoje mnoga književna djela⁶⁴, ali i djela filmske industrije⁶⁵, u kojima se mogu pronaći izvanzemaljski oblici života. Kako ne postoji odgovor na pitanje vezano za izgled izvanzemaljaca i njihovo postojanje, popularna kultura i autori dobivaju odriježene ruke pri njihovom oblikovanju. Stoga se u nekim romanima mogu pronaći izvanzemaljska bića različitih izgleda, ali i karaktera. Jedan takav roman je *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca u kojemu se javljaju čak tri vrste izvanzemaljaca različitog izgleda, kao i namjera. Tako se u romanu ponajprije ističu Bonci s planeta Bona čiji istaknuti predstavnici su izvanzemaljac Eko i njegova sestra Eka.

⁶⁴ Primjerice, izvanzemaljci se javljaju u ciklusu *Poznati svemir* (1964-2009) Larrya Nivena, u *Noćnim krilima* (1969) Roberta Silverberga, u *Bogovima osobno* (1972) Isaaca Asimova, u djelu *Heechee saga* (1977-2004) Frederika Pohla, u sagi *Uzdizanja* (1980-1998) Davida Brina, u *Djetetu krvi* (1984) Octavie E. Butler, u serijalu o *Kulturi* (1987-2008) Iana M. Banksa, itd. (usp. Hrastovčak, 2013b).

⁶⁵ Izvanzemaljci su u filmovima zastupljeni u *Ratu svjetova* Byrona Haskina (1953) i Stevena Spielberga (2005), *Invaziji kradljivaca tijela* Dona Siegela (1956) i Philipa Kaufmana (1978), *Solarisu* Andreja Tarkovskoga (1972) i Stevena Soderbergha (2002), *E.T.-u* Stevena Spielberga (1982), *Bezdanu* Jamesa Camerona (1989), *Kradljivcima tijela* Abela Ferrare (1993), serijalu *Dosjei X* (1993-2002) i filmu *Dosjei X – Borba za budućnost* Roba Bowmana (1998), *Svemirskim vojnicima* Paula Verhoveana (1997), *Alienu protiv predatora* Paula W. S. Andersona (2004), *Invaziji* Olivera Hirschbiegela (2007), *Avataru* Jamesa Camerona (2009), u filmu *Distrikt 9* Neilla Blomkampa (2009), itd. (usp. Hrastovčak, 2013b).

Eko je dobroćudni izvanzemaljac odjeven u snježnobijelo svjetlucavo odijelo, visok oko metar, plavičaste kože, srebrnih očiju i širokih nosnica. Izuzev njegove boje kože i žute krvi, po izgledu se od ljudi razlikuje u broju pojedinih dijelova tijela. Također, Ekov glasić je metalnog prizvuka i star je oko 200 zemaljskih godina. S obzirom da mu je Eka sestra, ne razlikuje se mnogo od njega samoga.

Još jednu skupinu dobroćudnih izvanzemaljaca čine Vazi. Oni su prastanovnici Zmaza tj. Vaza te imaju usku glavu na kojoj raste cvijeće umjesto kose, mesnate trbuhe i kratke noge.

Naravno, Boncima i Vazima neprilike čine Zmazi koji imaju vladara Smeća. Smeć je visok oko metar i dvadeset centimetara, bijele je kože, jajolike glave, te je prljav i znojan. Odjeven je u prljave hlače i plašt, a službeni naziv mu je Veliko Đubre. Dakle, Smećov izgled prilagođen je njegovom lošem karakteru.

Dobroćudni izvanzemaljci javljaju se i u romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardša. U njihovom opisu možda se ponajbolje vidi da popularnokulturni elementi, poput filma i stripa, djeluju na ljudsko zamišljanje izgleda izvanzemaljaca:

Nisu to bili nikakvi mali zeleni, ni oktopodi sa po osam krakova, kakve je Miron gledao u filmovima i stripovima. Tek su se malo razlikovali od ljudi. Imali su tanke usne i izrazito plave oči. Koža na licu bila im je glatka i zategnuta. Nisu se brijali jednostavno zato što im na licu nije rasla ni jedna dlačica. Iz očiju im je zračila blagost, što je njihovu licu davalo dopadljiv, pa čak i lijep izgled. (Gardaš, 2011: 18-19)

U ovom romanu, izvanzemaljci su opisani kao žute prilike u žutoj pripijenoj odjeći koja podsjeća na ronilačka odijela. Osim toga, posjeduju sposobnost mijenjanja oblika jer pomoću snage volje mogu savijati kosti te mogu snimiti znanje ljudskog govora radi čega govore za ljude razumljivim jezikom s metalnim prizvukom u glasu. Od ljudi se razlikuju po izostanku sposobnosti za ubijanje, po sposobnosti liječenja gotovo svih bolesti radi čega imaju kontrolu nad duljinom svojeg životnog vijeka, po nedostatku mirisa i okusa radi čega se hrane pilulicama veličine graška i, dakako, po međusobnom sporazumijevanju zviždanjem.

Izvanzemaljci drugačiji od dosad opisanih prisutni su u romanu *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca. Riječ je o dobroćudnima Moru i Boru koji su nevidljivi i posjeduju mnogo ljudskih osobina poput obožavanja hrane kao što su šenokli i orehnjača, dokoličarenja, gledanja televizije, zijevanja, itd.

U spomenutim romanima izgled i ponašanje izvanzemaljaca prilagođen je dječjem uzrastu što je iskazano kroz njihovu dobrotu i blagi izgled. U primjeru nevaljalih

izvanzemaljaca Zmaza, osobito Smeća, njihova zloća je iskazana tek lošom higijenom i njihovim porazom nečistih namjera.

b) Roboti

Popularna kultura zaokupljena je stvaranjem čovjekolikih bića čime je popularizirala lik robota. Roboti se pojavljuju u mnogim popularnim igranim⁶⁶ i animiranim filmovima⁶⁷, ali i u oblicima dječjih igračaka⁶⁸ koje predstavljaju dosege napredne tehnologije suvremenog vremena. Kako književnost interferira s popularnokulturnim elementima, u njoj se također javlja lik robota. Likovi dobronamjernih robota javljaju se u romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca i u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, a Anto Gardaš prikazao ih je kao nedobronamjerne u romanu *Ljubičasti planet* (2011).

Dakle, u romanu *Eko, Eko* (2009) paralelno s izvanzemalcima javljaju se i roboti žderi-žderiji čija je primarna uloga očuvanje okoliša tj. oni su svemirski smetlari. Po izgledu podsjećaju na hrčke, imaju 2 sitna srebrna oka, „a cijela se glava sastojala gotovo samo od veliki usta sa snažnim bijelim zubima“ kakve nemaju ni manekeni koji promoviraju zubnu pastu i dlaka im raste u busenima (Hitrec, 2009: 54). No, nisu svi jednaki. „Neki jedu samo krpe, neki samo naftu, neki samo željezo, neki samo katran... A neki znaju i plivati, pa pročišćuju vodu, neki lete visoko iznad planeta i žderu stare satelite, a postoje i posebni žderi-žderiji koji jedu radioaktivne otpadke. To su najveći, najotporniji i najkorisniji žderi-žderiji“ (Hitrec, 2009: 55).

Manje sofisticirani robot Robotko javlja se u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011). Naime, on nije iskaz tehnološkog napretka već je djelo dječjih ruku s primjesom dječje mašte. Dječak Janko sastavlja robota od svakodnevnih kućanskih potrepština kao što su gumena lopta, sve što podsjeća na mozak poput pudinga i želatina, jaja s primjesom brašna i glinamola, jabuka umjesto očiju, budilice umjesto srca, vijaka umjesto obrva, tranzistora, itd. Također, kako bi Robotko što bolje sličio ljudima, Janko mu izrađuje aluminijske trepavice, kosu od vunice i umjetnog krzna i odijeva ga u svoje stare hlače i majicu. Usprkos svojemu

⁶⁶ U filmu *Ratovi zvijezda* (1977) Georga Lucasa javljaju se simpatični roboti R2D2 i C3PO, u *Alienu* (1979) Ridleya Scotta javlja se android Ash, u *Terminatoru* (1984) Jamesa Camerona javlja se istoimeni kiborg, u *Umjetnoj inteligenciji* (2001) Stevena Spielberga javlja se sofisticirani dječak robot, u *Ja, robot* (2004) Alexa Proyasa također se javljaju dobronamjerni i nedobronamjerni roboti (usp. Hrastovčak, 2013a), a od poznatijih filmova svakako su i *Transformeri* (2007) Michaela Baya temeljeni na istoimenom animiranom filmu i igračkama.

⁶⁷ Od animiranih filmova u kojima se javljaju roboti najpoznatiji su *Roboti* iz 2005. godine Chrisa Wedge i Carlosa Saldanha te *Wall-E* Andrewa Stanton.

⁶⁸ Najpoznatiji roboti među dječjim igračkama svakako su igračke robota Transformera.

metalnom glasu, Robotko posjeduje ljudske osobine poput romantičnosti, osjećanja straha, a voli telefonirati i gledati televiziju, osobito crtani film *Lolek i Bolek*⁶⁹.

Roboti koji se razlikuju od dosad spomenutih, javljaju se u romanu *Ljubičasti planet* (2011). Njihove namjere naspram sanonitskog naroda nisu nimalo bezazlene što je dočarano i kroz njihov grubo izgled:

Na rubu šume stajala je nekakva nakaza. Čudovište je bilo visoko najmanje tri metra, četvrtasta tijela, osovljeno na nekoliko krakova. Kraci su mu izbijali i iz gornjeg dijela tijela, povremeno se povećavajući i smanjujući. Stalno su se gibali, uvijali i treperili. Na mjesto gdje bi trebala biti glava nije bilo ničega. Samo je s vremena na vrijeme na tom mjestu izvirivalo nešto slično glavi i opet se uvlačilo u trup. [...] Iz onih npakapa počnu izbijati iskre. (Gardaš, 2011: 104)

U spomenutim primjerima dočaravanje izgleda i ponašanja robota, iskazano je popularnokulturnim poigravanjem njihovim oblikovanjem. Roboti su uglavnom prikazani kao dobroćudna bića (čak i kao ekološki osviještena), a u primjeru robota iz *Ljubičastog planeta* (2011) njihova zloća dozirana je s mjerom te je uglavnom iskazana kroz malo 'hladniji' izgled.

c) Neobična bića

Kao što propituje postojanje izvanzemaljskih oblika života, popularna kultura nerijetko propituje i postojanje nadnaravnih bića. Spomenuto se ogleda osobito kroz žanr horora i fantastike. Tako se i u dječjim romanima mogu pronaći likovi inspirirani vukodlacima⁷⁰, orijašima⁷¹ i drugim mitskim bićima. Možebitno je i da su pojedini autori inspirirani i elementima suvremenih mogućnosti genetskih modifikacija, osobito križanja životinjskih

⁶⁹ Lolek i Bolek likovi su istoimenog popularnog poljskog crtanog filma (usp. Šegota, 2012).

⁷⁰ Vukodlake spominje i antički pjesnik Ovidije (43. pr. Kr. – 17. p. Kr.), a osobito popularni postali su u srednjem vijeku jer su ih povezivali s vješticama (usp. Opušteno.rs, 2014). Nadalje, Sabine Baring-Gould piše *Knjigu o vukodlacima* (1865) po čijem uzoru su ostali pisci temeljili oblikovanje svojih vukodlaka (usp. Knjižara.com, 2010). Kasnije, Robert Louis Stevenson piše knjigu *Neobičan slučaj dr. Jekylla i gospodina Hydea* (1886) koja je doživjela mnoge filmske adaptacije od kojih je prva ostvarena 1913. godine, a posljednja 2008. godine. Neke od poznatijih suvremenih knjiga o vukodlacima su knjige *Priručnik o vukodlacima* (2010) Roberta Currana, *Vuči dar* (2012) Anne Rice, *Likantropija* (2012) Saše Šebelića, itd. Od poznatijih filmova o vukodlacima svakako vrijedi spomenuti film *Vukodlak* (1941) Georgea Wagnera, *Urlikanje* (1981) Joea Dantea, *Mladi vukodlak* (1985) Roda Daniela, *Crvenkapica* (2011) Catherine Hardwicke, itd. Ipak, čini se da je najpoznatiji film o vukodlacima *Vuk Mikea Nicholisa* iz 1994. u kojemu glavne uloge tumače Jack Nicholson i Michelle Pfeiffer (usp. Filmonizirani.net, 2015).

⁷¹ Divovi (orijaši) također se javljaju u mitologijama mnogih naroda, a poznatija književna djela u kojima se pojavljuju su *Janko i čarobni grah* (engleska narodna priča), *Veli Jože* (1908) Vladimira Nazora, *Priče iz davnine* (1916) Ivane Brlić-Mažuranić, *Najotmjereniji div u gradu* (2002) Julie Scheffler, itd. Jednako tako prisutni su i u filmovima poput filma *Jack, ubojica divova* (2013) Bryana Singera, *Blagi fantastični gorostas* (2016) Stevena Spielberga, itd. U Motovunu postoji i festival *Dani Velog Jože* koji se počeo održavati 2014. godine i posvećen je divovima i ostalim fantastičnim bićima (usp. Tz-motovun.hr, 2014).

vrsta, pomoću kojih nastaju životinje unaprijed 'određenih' osobina⁷². Dakako, oblikovanje takvih neobičnih likova u romanima je preuveličano u odnosu na stvarnosnu i realnu mogućnost stvaranja takvih bića.

Lik sličan vukodlaku, a vjerojatno i inspiriran istim, nalazi se u romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana. Nakon što je Kosjenkin prijatelj Hrvoje podlakavio i nakon što su mu narasli zubi, djevojčica Atena misli da je on zapravo vukodlak, no djevojčica Josipa pojašnjava da je dlakovuk. Razliku između vukodlaka i dlakovuka vidi u tome što je vukodlak „čovjek koji se pretvara u zvijer“, a dlakovuk je „zvijer koja je naučila izgledati kao čovjek“ (Macan, 2007: 67). Na kraju se ispostavlja da Hrvoje uistinu jeste dlakovuk, tj. vuk.

U istome romanu ispostavlja se da je djevojčica Josipa zapravo Orijašica, no vrlo je sitna za svoj rod pa može proći kao čovjek. Od ostalih neobičnih likova javljaju se Osmorke predstavljene kao djevojčice koje se druže samo međusobno i izgledaju poput klonova jer imaju iste frizure, šminku, odjeću, stav, smijeh, dolaze i odlaze iz škole zajedno i siju strah i trepet. Na kraju se i za njih uspostavlja da nisu djevojčice već su zapravo mačke.

U *Ljubičastom planetu* (2011) prisutan je lik magle tj. oslobođene žive energije, zgusnutog elektriciteta koji može preuzeti nečiji oblik (u romanu oblik Lea, Savjetnika i djece) kako bi ih prisutni mogli vidjeti. Također, zanimljiv je i lik pitome životinje haragu koja dolazi iz rijeke Khua:

Životinja je bila slična konju, samo mnogo krupnija, obrasla gustom dlakom neodređene boje, u kojoj prevladava šarena. To zapravo i nije bila dlaka, već nešto slično perju. Najčudnije od svega bilo je to što je imala dvadeset četiri noge, vitke i malo razmaknute u stranu. Tijelo joj je završavalo kitnjastim zelenim repom. Kretala se lako i graciozno, poput četverca, zapravo dvanaesterca s kormilarom. (Gardaš, 2011: 94)

Neobična životinja, Psabar, javlja se i u romanu *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić. Psabarove oči podsjećaju na mačje oči, tijelo je slično psećem tijelu, a rep i njuška slične dabrovom repu i njušci.

⁷² Naime, postoji jedanaest hibridnih životinjskih vrsta. To su mula (nastala križanjem kobile i magarca), mazga (nastala križanjem konja i magarice), afrička pčela ubojica (nastala križanjem europske pčele i afričke medonosne pčele), liger (nastao križanjem lava i tigrica), tigon (nastao križanjem lavice i tigra), zebroid (nastao križanjem zebre s magarcem, konjem ili ponijem), grolar (nastao križanjem grizlija i polarnog medvjeda), cama (nastala križanjem deve i ljame), kojovuk (nastao križanjem kojota i vuka), savannah mačka (nastala križanjem domaće mačke i afričke divlje mačke) i wholphin (nastao križanjem delfina i kita ubojice) (usp. Ljubimci.24sata.hr, 2015).

Dakle, svi ovi neobični likovi oblikovani pod utjecajem popularnokulturnih elemenata svakako privlače dječje čitatelje. Oni su djeci zanimljivi, pobuđuju im maštu, omogućuju 'druženje' s neobičnim bićima te doprinose stvaranju sloja aktualnosti i suvremenosti.

d) Likovi iz daleke prošlosti

Zahvaljujući postmodernističkim promišljanjima, danas se mnogo diskutirao ljudskim prvim precima i njihovom načinu života. Pod utjecajem interakcije popularne kulture i znanosti, uvode se likovi koji pripadaju samom vremenu začetka ljudske vrste pa se takvi likovi javljaju u igranim i animiranim filmovima kao što je film *Smiješna strana povijesti* (1981) Mela Brooksa ili pak animirani film *Croods* (2013) Chrisa Sandersa i Kirka DeMiccoa. Život jedne špiljske obitelji, u kojoj se osobito ističe djevojčica Šušu, predložen je u romanu Ljubice Balog *Radoznala Šušu* (2013). Djevojčica Šušu opisana je u skladu sa pretpostavkama kako su izgledali ženski pripadnici u to vrijeme. Ona je djevojčica duge, raščupane kose u haljinici od lišća prema čijem šuštanju je dobila ime. No, popularnokulturno oblikovanje razvidno je u njezinom ponašanju. Naime, dok pripadnice njezinog plemena obično sjede oko vatre čisteći gomolje i korijenje za obrok, a muškarci se vraćaju iz lova, pustolovna Šušu kroti konje, pse i istražuje krajolik. Ona ne zna za strah i hrabrija je čak i od dječaka. Iako odgojena u patrijarhalnom poretku, popularnokulturni utjecaj blago ju oblikuje prema nekim svojim, možebitno feminističkim, pogledima.

e) Plišanci, tj. plišane igračke

Popularna kultura vezana je uz potrošnju, a najbolji potrošači svakako su djeca (usp. Večernji.hr, 2005). Proizvođači igračaka spomenuto su vrlo brzo shvatili pa se na tržištu, osobito u vrijeme darivanja tj. blagdana koji su sve više komercijalni, mogu pronaći nove djeci primamljive igračke. Posljednji hit 2016. godine je igračka *Hatchimal jaje* koje je rasprodano već u studenome iste godine što izaziva paniku roditelja jer njihova djeca žele upravo tu igračku (usp. Klix.ba, 2016). Za nastavak potrošnje nisu dovoljne samo nove igračke u ponudi tržišta već i njihova potrošna priroda. Naime, suvremene igračke nisu jednake kvalitete kao one proizvedene prije 30, 40 godina unatrag (usp. Tportal.hr, 2014). Danas na ponudi stoje igračke koje se lako kvare i lako trgaju kako bi se nastavio proces potrošnje. U istu svrhu, proizvode se i igračke koje su kratkotrajno popularne, tj. popularne su tako dugo dok na tržište ne dospije nova igračka, pri čemu 'staru' djeca odbacuju, zahtijevajući novu (usp. Anić, 2014). Također, mnoge igračke povlače se s tržišta jer sadrže i kemijske spojeve štetne za djecu (usp. Večernji.hr, 2009).

Pod utjecajem popularnokulturnih elemenata, igračke su dobile svoje mjesto u animiranim filmovima⁷³ i u romanima poput *Zvijeri plišanih* (2008) Zorana Krušvara. Naime, u spomenutom romanu glavni likovi su antropomorfizirane plišane igračke koje posjeduje Doris. Također, Doris ima više igračaka nego pojedini dućani s igračkama, a one se zabavljaju gledanjem akcijskih filmova, maštanjem o tome da postanu akcijski junaci, i sl. Od plišanih likova ističe se medvjed Grga, majmun Maki, vjeverica Verica, zec Mrkvoje, zečica Sivka Uhić i njezin zečić Uško Uhić, patak Arčibald, itd. No, u romanu se javljaju Dorisini nećaci, Hrvoje i Janica, koji se grubo odnose prema svojim igračkama. Plišane igračke u tim trenucima osjećaju bol i strah te se na taj način šalje poruka djeci da trebaju čuvati svoje stvari.

f) Likovi opsjednuti popularnošću tj. slavom

Popularna kultura vezana je ponajprije za spektakl. Spektakl su „sve one zvučne i vizualne asocijacije koje se u ljudskoj svijesti javljaju kada netko kaže 'popularna kultura', sve ono što nas svakodnevno okružuje, blještavilo koje do nas dopire u obliku reklama, glazbenih spotova, plakata, televizijskih programa, glamuroznih časopisa i fotografija, [...] mode, Oscara“, itd. (Labaš, Mihovilović, 2011: 105). Uz slavu se vežu mnogobrojne pogodnosti, od osobnih do materijalnih, moglo bi se reći hedonističkih pogodnosti. Kako popularna kultura slavi taj hedonizam, a u njemu uživaju ponajprije poznate i bogate osobe, mnogi teže postati slavnim osobama (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 105). Oni koji to ne mogu postati, osnivaju različite klubove obožavatelja istih. Spomenuto se odrazilo i na oblikovanje likova u pojedinim romanima kao što su *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, *Smogovci* (2012), *Smogovci u ratu* (2007) i *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca, *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara, *Ljubav ili smrt* (1993) Ivana Kušana, *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović, *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić i *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Likovi se u spomenutim romanima mogu podijeliti na likove koji su željni slave, slavne likove i likove obožavatelja.

⁷³ Primjerice, u animiranom filmu *Potrgane igračke* (1935) Bena Sharpsteena, *Igračke će biti igračke* (1949) Seymoura Kneitela, *Medvjedićima dobra srca* (1985) Arnae Selznick, *Priči o igračkama* (1995) Johna Lassetera koji ima tri nastavka, od kojih je posljednji iz 2010. godine pod palicom Leea Unkricha, a četvrti nastavak očekuje se 2019. godine pod palicom Johna Lassetera i Josha Cooleya, itd.

1) Likovi željni slave

U romanu *Nemoj reći nikome* (2012) djevojčicu Tenu samo zanima moderno odijevanje, lijepo šminkanje i materijalne stvari poput parfema koje su kreirale slavne osobe. Nakon ljubavnog razočaranja, odlučuje otići raditi u Milano na modnu reviju kako bi postala slavna frizerka i svima se dokazala. U tome bi joj trebao pomoći fotograf Antonio kojeg je upoznala na *Facebook* stranici. No, dječjom naivnošću, ona ni ne sumnja da Antonio ne postoji tj. da se netko mogao lažno predstaviti. Tako dogovara susret s njime i ipak odlazi u Milano usprkos njegovom nepojavljivanju u grupi ljudi koja putuje na spomenuto odredište. Oni ne nastavljaju putem Milana, već odvođe Tenu i druge djevojke u talijansku zabit prodajući ih u seksualno roblje. Kroz lik Tene tematizira se dječja naivnost u namjeri da se postane slavnom osobom i opasnosti koje se mogu susresti na društvenim mrežama. Želja za slavom umalo ju je koštala života.

Slična situacija ponavlja se u romanu *Imaš fejs?* (2011) u kojemu se djevojčica Nataly namjerava prijaviti na audiciju za kremu za mladenačku kožu jer put prema slavi potrebno je negdje započeti. Ona je odlučila da će biti manekenka i fotomodel. No, također preko *Facebook* stranice, upoznaje Tommy Boya (tj. bivšeg štićenika popravnog doma) s kojim dogovara susret na kojemu će ju pokušati silovati. Bježeći od njega, na nju nalijeće automobil pri čemu je zadobila ožiljke na licu nakon čega je propala mogućnost da se prijavi na audiciju.

U romanu *Eko, Eko* (2009) na humorističan način predstavljen je lik pijanca Picka. On svima tvrdi da je vidio letjelicu, tj. svemirski brod. Kako je pojašnjeno, već se zamišljao na televiziji kako sjedi „u studiju, u udobnoj fotelji, trijezan i nehajan, a uzbuđeni voditelj priopćava gledaocima: 'S nama je Martin Picko, junak dana, čovjek koji je otkrio svemirsku letjelicu. Gospodine Picko, ispričajte nam kako je to bilo...'“ (Hitrec, 2009: 46). U trenutku kad su istražitelji, djevojčica Vesna i on išli do mjesta gdje je pao svemirski brod priprijetio je Vesni, napominjući da je on prvi otkrio raketu, iz straha da djevojčica ne bi dobila dio slave. Kad ih je djevojčica mudro odvela do Vokijeve i Tokijeve drvene rakete umjesto do svemirskog broda izvanzemaljca Eka, Picko se užasavao pomisli kako neće biti na televiziji i kako će mu se svi rugati. Također, bojava se žene i njezinih batina. Iako opisan s dozom humora, Picko predstavlja sebičnu osobu koja je spremna učiniti baš sve za 'pet minuta' slave, pa i priprijetiti djevojčici, odnosno, slabijima od sebe.

U još jednom Hitrecovu romanu, *Smogovci* (2012), kao lik koji mašta o slavi pojavljuje se Dunja. Ona sanja o sudjelovanju na modnoj reviji pri čemu joj kreator daje posljednje

upute. No, kako je to san, ubola ju je pčela i njezina ruka je toliko natekla da na modnoj pisti nije mogla svući kaputić. To je bio kraj njezine manekenske karijere.

Likovi željni slave osobito dolaze do izražaja u romanu *Moja sestra je mrak* (2015). Naime, u Jelsi se snima film o vampirima i traže se statisti za čije uloge su se prijavili svi mještani. Spomenuto je u romanu opisano:

Sljedećih dana na otoku se razgovaralo samo o filmu.

Nema toga tko se nije prijavio za statiranje. Od onog najmanjeg klinca koji je jedva izašao iz pelena pa do šjore Jakice, bakice sa štapom i mrenom, koja je zaključila da joj je mirovina premala, a vampiri imaju posve pristojan džeparac. [...] Sljedećih dana cijelo je mjesto živjelo za film. (Huljić, 2015: 56, 119)

Pritom su polusestre Marina i Nika maštale kako će i one biti poznate jednog dana i da će ih proganjati *paparazzi* dok će šetati u crnim kupaćim kostimima.

Kroz likove mještana Jelse te Marinu i Niku predloženo je da nitko ne ostaje ravnodušan na priliku da postane slavna osoba. Također, u likove koji žele biti slavni glumci može se ubrojiti i dječak Gogač iz romana *Debela* (2009) koji mašta da je holivudska zvijezda i da u smokingu prima nagradu *Oscar*.

Da je većina ljudi opsjednuta slavom, pokazano je u romanu *Zvijeri plišane* (2008) u kojemu čak i plišani medvjed Grga želi biti akcijski junak kakve viđa na televiziji. Jednako tako, pokazano je da godine i razina talenta ne utječu na maštanje o slavi. Djevojčica Janica ima samo 6 godina i želi biti pjevačica jer se lijepo smije i voli se fotografirati, a to što ne zna pjevati nije bitno „jer su novine, radio i televizija puni pjevačica koje ne znaju pjevati pa to nikome ne smeta“ (Krušvar, 2008: 34). Ovdje se pomalo kritiziraju slavne osobe jer bi slavnim osobama trebali postati oni koji su to nečime zaslužili ili se u nečemu istaknuli što, očito, nije slučaj u suvremenom vremenu.

Poduzetni likovi mogu se pronaći u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011). Naime, dječak Borna svira violinu pa želi biti violinist, a dječak Janko želi biti novinar pa zaključuje da će jednoga dana biti uspješni ljudi. Dječak Borna, kojemu izgleda nije stalo do uspjeha, svoj stav o svemu izražava uzvikom „Za slavu!“ (Pilić, 2011: 21). No, likovi u ovom slučaju ne ostavljaju mogućnost da se proslave samo na mašti, već osnivaju *Klub slavnih muškaraca* kojemu se pridružio i dječak Juraj koji želi postati glumac. Također, dječak Janko izrađuje robota koji oživljava pa njegova sestra Marina, željna slave, predlaže da pozovu televiziju da

snimi Robotka. Janko to isprva odbija no na kraju predstavlja Robotka na školskoj priredbi, a vijest o živomu robotu dopire do medija:

Novinari su bili oduševljeni njime (Robotkom, op. K. S.), a bogme i sa mnom (Jankom, op. K. S.). fotografirali su me! Moje klempave uši i podšišana šampinjon-frizura postat će slavne! Možda će me netko htjeti oponašati? Snovi se polako obistinjuju. Ispričao sam im o Klubu slavnih muškaraca. Pitali su me mogu li pristupiti. Odbio sam. (Pilić, 2011: 120)

Kroz spomenute likove, odražava se suvremena opsjednutost slavom, ali se tematiziraju i nepromišljeni postupci istih kako bi se domogli slave. Također, naglašena je razlika između slavnih osoba. Dok su jedni zaslužili svoju slavu izumima, drugi su slavni iz nekih nedokučivih razloga.

2) Slavni likovi

Osim likova koji žele postati slavne osobe, prisutni su i likovi koji su već postali slavni. U *Smogovcima* (2012) javlja se Pero, tj. mister Iks, kojemu je slava udarila u glavu pa je postao nemaran u školi, na praksi, izlazio je dokasna, zaudarao po alkoholu i spavao na treninzima. Također, u jednom nastavku *Smogovaca*, tj. u romanu *Smogovcima u ratu* (2007), i Perin brat, nobelovac Cobra Vragec, postao je slavan zahvaljujući svojim izumima. On nosi skupa odijela, vozi skupi auto, a ima i obožavateljice pred kojima se krije jer opsjedaju njegov dućan s ljekovitim biljem. Iako braća, prikazani su kao dva posve različita lika. Dok je nogometaša Peru slava uništila, izumitelj Cobra iskoristio je svoju popularnost otvorivši dućan kojeg su posjećivale brojne mušterije.

Negativne strane popularnosti, kao u primjeru Pere, dolaze do izražaja u romanu *Moja sestra je mrak* (2015). Naime, Tatiana je poznata talijanska glumica i nositeljica glavne uloge u filmu koji se snima u Jelsi koju neprestano proganjaju fotografi izvirujući iz grmlja. U vrijeme odmora od snimanja, željela se provozati mjestom s Edijem, ocem Marine i Nike. No, želeći pobjeći fotografu koji ih je uporno pratio, izgubila je kontrolu nad vozilom i sletjela s ceste. Posljedica nesreće bila je njezina slomljena ruka i noga radi čega je umalo izgubila ulogu u filmu.

Slavni nerijetko mijenjaju svoj stil odijevanja, obično od jednostavnog prema ekscentričnomu, ne bi li privukli medijsku pažnju i nove obožavatelje. Takva popularna osoba utjelovljena je u liku Marijane u romanu *Ljubav ili smrt* (1993). Marijani je pjevačka slava

udarila u glavu i otkako je u grupi *Prazna glava zabadava* ošišala je kosu na kratko, probušila uši pa nosi naušnice u obliku riblje kosti, lubanje, zmija te se želi proslaviti kao Mata Hari.

Razotkrivanje svijeta slavnih može se uvidjeti kroz lik spikerice u romanu *Debela* (2009). Djevojčica Lada dobila je posao na radiju za vrijeme ljetnih praznika. Tamo susreće poznatu spikericu pa kaže da ju je umirio njezin ten, uspoređujući ga s površinom Marsa:

Velike potkožne prišteve pokrivaio je debeli sloj pudera koji je nalikovao na zidarsko vapno. Kosa joj je bila neuredna i masna i formirala je posebno široke rezance. (Šesto Stipaničić, 2009: 135)

Ovaj primjer možda ponajbolje razotkriva svijet slavnih, odnosno, pokazuje da ništa nije kao što se prikazuje, da je sve dio manipulativnog svijeta spektakla.

3) Likovi obožavatelja

Naravno, uz likove slavnih vežu se likovi obožavatelja. Kao obožavateljica lika i djela Georgea Harrisona, člana popularne grupe *Beatles*, prikazana je Dunja u romanu *Smogovci* (2012). Osim što voli slušati njegovu/njihovu glazbu, stavila je Georgeovu sliku iznad kreveta. Opisano je i njezino sanjarenje o Georgeu:

S Georgeom je Dunja potajno varala onog naivnog Mazala koji je mislio da osim njega na svijetu ne postoji nitko, a zapravo je čitavo vrijeme bio u trokutu, čiji je tupi kut bio upravo on, Mazalo, a treći, dalek i neuhvatljiv, George Harrison sa svojim brkovima iznad malo rastvorenih usana, s onim pogledom od kojega bi Dunja svaki put zadrhtala. (Hitrec, 2012: 46)

Dakle, obožavateljice se nerijetko zamišljaju kao djevojke slavnih koje obožavaju, idealizirajući ih do te mjere da se pri stvarnom susretu s njima razočaraju njihovom pojavom. Dakako, toj idealizaciji slavnih uvelike su pridonijeli i popularni mediji. Po tom pitanju, Dunji je slična i djevojčica Lada u romanu *Debela* (2009). Ona svoje obožavanje i maštanje o neimenovanom pjevaču opisuje na sljedeći način:

Bio je divan, premda je pjevao stvarno loše, pjesme su mu bile prvorazredno smeće, ali bio je divan. Prekrasan. Satima sam znala sanjariti kako se upoznajemo, pričamo, ljubimo se, ženimo. Računala bih sve kombinacije naših godina. Recimo, koliko će on imati za deset godina, a koliko ja. Koliko ćemo biti stari kad nam dijete krene u školu. Što ću mu kuhati, kako ćemo urediti kuću, gdje ćemo živjeti. (Šesto Stipaničić, 2009: 14-15)

No, kada je nakon mnogo godina uživo vidjela obožavanog pjevača razočarala se njegovim izgledom. Upravo je kroz njezino osvješćivanje do izražaja došlo popularnokulturno

obmanjivanje u čijoj službi su popularni mediji koji manipuliraju obožavateljima ne bi li prodajom karata za koncerte, časopisa, postera i drugih drangulija ostvarili profit.

Do koje mjere su obožavatelji opsjednuti svojim slavnim idolima, najbolje je pokazano u romanu *Smogovci u ratu* (2007). Cobrin izlazak iz automobila opisan je prilično kaotično pri čemu se začuo „vrisak kao na rock koncertima, a obožavateljice nahrupile sa svih strana, istrčale iz haustora, iz kanalizacije, skakale s prozora i tako dalje“ (Hitrec, 2007: 19). Također, prolomio se i niz različitih komentara: „Joj kak je zgodan, kričale su djevojke, opala bum u nesvijest, tvrdila je jedna, baš je gubica, ja sam prva došla, nemoj se rivati, joj, pogledal me je, i tako dalje“ (Hitrec, 2007: 19). Skandirale su i „Cobra, mi te volimo“, a on je slao poljupce na sve strane (Hitrec, 2007: 19). Obožavateljica Jasna je osnovala i klub obožavatelja Cobre na Griču. Stoga su pred Cobrinim dućanom zdrave hrane bile obožavateljice koje sve znaju o njemu: „I kad je rođen, i gdje je rođen, i kako mu se zovu braća i kad je pojeo svoj prvi burek i koji broj leptir-mašne nosi i gdje je bio na bojišnici. Stajale su i bez riječi zurile u Cobru“ (Hitrec, 2009: 133).

Djevojčica Vanessa iz romana *Rečeno – učinjeno* (2015) nalik je Cobrinim obožavateljicama. Ona zna sve o svojim idolima i za nju je opća kultura:

poznavanje riječi pop-pjesmica na temu pijanstva i raspašoja. Kim kaže da je ona kulturna jer je zanimaju različita područja umjetnosti. Fakat. Ona zna i u kojem je mjesecu trudnoće britanska princeza, koliko je novaca potrošeno za Severinin spot i za koga se po drugi put oženio lijepi strani glumac za kojeg čak i moja mimi, a ona se kuži u ljepotu, kaže da pristojno izgleda. (Matanović, 2015: 55)

Kao u navedenim primjerima, 'prave' obožavateljice upoznate su čak i sa intimnim podacima svojih idola, spremne su učiniti baš sve kako bi barem na trenutak vidjele ili dotaknule svojega idola. Njihova opsjednutost idolima graniči s ludošću i ne ostaje samo na maštanju o istomu već pomalo podsjeća na uhođenje.

g) Lik ogovaratelja

Ogovaranja su oduvijek postojala. Čak i u davnim biblijskim vremenima ljudi su ogovarali iz dosade ili kako bi trošili svoje slobodno vrijeme da kažu ili čuju nešto novo jer komunikacijska sredstva kakva postoje danas tada, naravno, nisu postojala (usp. JW.org, 2016). Govoreći o zavisti kao grijehu, koja se danas smatra uzrokom ogovaranja, još je Sveti Grgur Veliki (540. – 604.) napomenuo da zavist potiče ogovaranje i klevetu (usp. Katolički tjednik, 2006). No suvremena popularna kultura podigla je ogovaranje na sasvim novu razinu,

vezanu uz razvoj komunikacijskih sredstava i naprednu tehnologiju. Naime, danas su ogovaranja sveprisutna, a ljudi, željni senzacije i zadiranja u tuđu privatnost, osobito vole čitati časopise i pratiti emisije čiji sadržaj je ogovarateljske prirode. S nastankom slobodnog vremena i brisanjem granica između popularne i elitne tj. 'niske' i 'visoke' književnosti unutar postmodernizma, postupno se javlja sve veći broj takvih časopisa i emisija. Tako se u časopisima i na njihovim internetskim stranicama mogu pronaći rubrike poput *Domaće zvijezde*, *Strane zvijezde* (usp. 24sata.hr, 2016), *Zvezdani tračevi* (usp. Tportal.hr, 2016), a na televiziji se emitiraju dobro praćene emisije poput *Sve u šest* na RTL-u i *IN magazina* na NOVA TV.

Rubin Dunbar (1996) tvrdi da se pomoću ogovaranja ljudi socijalno povezuju (usp. Dunbar, 1996, prema Rudež, 2010). Dakle, iako je ogovaranje u suvremenom vremenu najčešće vezano za slavne osobe, ono je prisutno i u svakodnevnom životu i služi za postizanje ciljeva poput razoružavanja protivnika na radnome mjestu, postizanja ljubavnih ciljeva, i sl. Naime, pokazalo se da ljudi više vjeruju ogovaranjima, nego istinitim informacijama (usp. Rudež, 2010). Ogovaranjem se zadire u privatnost, u ono nešto što je skriveno, stoga je ljudima još primamljivije jer im je tuđa privatnost mistificirana. U skladu s time, popularizirane su emisije poput *Big Brother* kod kojih se stanari kuće Big Brother, inače za javnost anonimni ljudi, promatraju 24 sata dnevno, a njihove 'privatne' razmirice dostupne su široj javnosti putem televizije i interneta. Ogovaranje kao razbibriga pojavilo se i u književnosti, a s ogovaranjem, naravno, i lik ogovaratelja. U dječjim romanima ističe se nekoliko likova ogovaratelja koji se javljaju u romanu *Smogovci* (2012) Hrvoja Hitreca, *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića i *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić.

Lik ogovaratelja, pomalo voajerskog ponašanja, utjelovljen je u Slonu u *Smogovcima* (2012). Naime, njegova žena poklonila mu je dalekozor za godišnjicu braka kako bi mu omogućila da bolje vidi igru na obližnjem igralištu te da izabere najbolje nogometaše među igračima. No, on je s balkona dalekozorom zirkao po susjedstvu. Tako je saznao sve o svojim susjedima, pa čak i što oni jedu.

Sve o svojim bližnjima zna i Zlatko, dječak iz romana *Debela* (2009), za kojega Lada kaže da je „rođena baba tračara“ (Šesto Stipaničić, 2009: 30). Osim što se bavi svojim prijateljima, zaokupljen je i ljubavnim životom svojih bivših profesora. U nemogućnosti da ikakve informacije zadrži za sebe, otkriva Ladi da se bivša profesorica engleskog jezika

spetljala s profesorom informatike. I sama Lada spomenuto smatra dobrim tračem jer je većina njih u osnovnoj školi pratila njihovu vezu.

Zanimljivo je da se u ovim romanima u ulozi ogovaratelja nalaze muški likovi. Naime, definirajući kategoriju 'ženskih žanrova', Annette Kuhn (1984) vezala ju je uz audiovizualne tekstove namijenjene ženama. No, kategoriju 'ženskih žanrova', Charlotte Brunsdon (2000) proširila je i na popularnokulturne prakse u koje je, između ostalog, ubrojila i ogovaranje (usp. Grdešić, 2013: 34-35). Iz toga je razvidno da je ogovaranje popularna praksa koja se, samim svrstavanjem u kategoriju 'ženskih žanrova', ponajprije pripisuje ženama. Iako se smatra da žene više ogovaraju, popularnokulturni prikazi muških likova niječu da je to isključivo ženska osobina (usp. Antolović, 2015).

Likovi ogovaratelja, točnije ogovarateljica, prisutni su u romanu *Nespretni Dado* (2013). Seoske žene s užitkom ogovaraju dječaka Dadu, kojeg smatraju nespretnim djetetom, što je razvidno iz njihovog razgovora:

'Najte se svadit, babe. Vam velim da je mali Dado
čista nesreća od deteta', prekinula ih je Reza.
'Bormeš istinu poveš! Otec ga je i sam nazval
nespretni Dado, a kak i ne bi gda je oca zažutel od
glave do pete!' javila se škiljava Tonkica.
'Hempeš vam je on, hempeš hempavi, ima njegov
japa tu prav!' i tu su zašutjele kao odrezane jer se
Na vratima pojavio moj djed ljut kao ris.
'Kaj je babe, kaj brusite jezike na nami?
Ogovarate cafute zacafutane, bešte da vas ne vidim!' (Mađarić, 2013: 20)

Ogovaranje Dade prekida njegov djed, no to nikako nije pokazatelj prema kojemu bi se muškarci mogli isključiti iz 'prakse' ogovaranja. Dapače, tvrtka *OnePoll*, čija sjedišta su u Europi i Americi, 2009. godine provela je istraživanje na uzorku od 5000 ljudi koje je pokazalo da muškarci troše više vremena na ogovaranje od žena. Prema istraživanju, žene dnevno troše u prosjeku 52 minute na ogovaranje, a muškarci troše čak 76 minuta. Razlika je jedino u temi ogovaranja. Muškarci više pričaju o pijanim prijateljima i usputnim nezgodama, o politici, o sočnim detaljima iz života svojih poslovnih kolega, ali i prijatelja, a žene o drugim ženama, popularnim serijama i životima slavnih, vezama i seksu (usp. Telegraph.co.uk, 2009).

h) Likovi homoseksualne orijentacije

Dugo vremena homoseksualna orijentacija bila je tema o kojoj se nije govorilo ili se o njoj govorilo sa suzdržavanjem. Popularna kultura potaknula je rušenje tabua vezanih za homoseksualnu orijentaciju mijenjajući na taj način svjetonazor suvremenog društva. Kao značajan roman koji promiče liberalan svjetonazor i afirmativno se bavi osobama homoseksualne orijentacije svakako je roman *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara. *Zvijeri plišane* (2008) nerijetko se navode kao prvi roman u kojemu se javljaju likovi homoseksualne orijentacije (usp. Cvrtila, 2009). Roman se odupire tradicionalnim svjetonazorima po kojima roditelje čine ženska i muška osoba (usp. Matulić, 2002).

Ulogu u isticanju homoseksualne orijentacije Doris ima i plišani majmun Maki koji pojašnjava da iako djeca uglavnom imaju mamu i tatu, ipak se nekad „dogodi da dijete, a pogotovo djevojčica, odluči biti mama, ali ne želi biti mama s nekim tatom, nego želi biti mama s drugom mamom“ (Krušvar, 2008: 13). Po Makijevu govoru, pišani medvjed Grga zaključuje da će Doris „biti mama i našla je još jednu mamu, i sad će njih dvije skupa biti mama i još jedna mama nekoj djeci“ (Krušvar, 2008: 14). Ipak, Dorisini roditelji ne shvaćaju u potpunosti njezin odabir Ivane, tj. ženske osobe, kao životne partnerice. Nejasno je, međutim, jesu li njezini roditelji zabrinuti zbog prepreka s kojima će se njihova kćer susretati u budućnosti ili zbog, još uvijek prevladavajućeg, tradicionalnog svjetonazora. Također, interaktivnim čitanjem⁷⁴ teksta, tj. nedoslovnog interpretacijom teksta, uočava se Krušvarovo (2008) pozitivno stajalište o osobama homoseksualne orijentacije kroz lik kornjače Kornelije. Kornelija konstatira da joj se nikad nije svidao njezin oklop i da joj se činilo da bi trebala biti nešto drugo od onoga što jeste. Stoga je odlučila postati vjeverica, a ostali plišanci složili su se da je u redu što će Kornelija biti vjeverica ako se tako osjeća.

Nadalje, ne može se sa sigurnošću tvrditi da su *Zvijeri plišane* (2008) prvi roman s homoseksualnim likovima jer je u romanu *Debela*, čije je prvo izdanje izašlo 2002. godine, Silvije Šesto Stipaničić prisutan ženski lik, djevojčica Sanja, koji u jednoj prilici priznaje Ladi da joj se sviđaju djevojčice u seksualnom smislu. No, za razliku od plišanaca koji na Ivaninu odluku reagiraju pozitivno, Lada mijenja svoj odnos prema Sanji.

⁷⁴ Pod interaktivnim čitanjem podrazumijevala bi se uključenost čitatelja u razvoj priče, propitivanje teksta, upotreba asocijacija, otkrivanje metaforičnosti teksta, samostalno izvođenje poruka teksta, itd. (usp. Đaković, 2016).

Vidljivo je da popularna kultura kroz ovakve likove ruši tabue, ali i prikazuje dva različita odnosa prema istima.

i) Likovi djece s teškoćama u razvoju

Zdrave osobe, uvjetno rečeno, djecu s teškoćama u razvoju nerijetko ne prihvaćaju kao sebi ravnim osobama, roditelji ih se srame, a vršnjaci ih ponižavaju. Takav odnos prema djeci rezultirao je njihovom pasivizacijom unutar društva i stigmatizacijom. U suvremenom vremenu nastoji se osvijestiti kod ljudi njihova vrijednost i jedinstvenost (kakva je, uostalom, prisutna kod svake pojedine jedinke ljudskoga roda), potaknuti pobuda da im pomažu i da ih integriraju u aktivan društveni život. Spomenuto se danas ponajprije postiže omogućavanjem kvalitetnog obrazovanja kroz integraciju djece s teškoćama u razvoju u škole u koje idu i 'zdrava' djeca, kroz uvođenje asistenata u škole, kroz obrazovanje odraslih osoba za ophođenje s djecom s teškoćama u razvoju⁷⁵, ali i pružanjem konkretne pomoći tim roditeljima. Pruži li se potrebna pomoć djeci, imaju velike šanse postati aktivnim, kao i produktivnim, članom društva. Dokaz tomu je, primjerice, podatak da su kroz projekt *INTOWORK – osposobljavanje na radnom mjestu za povećanje konkurentnosti na tržištu rada nezaposlenih osoba sa slušnim i vizualnim oštećenjima, tjelesnih invalida i oboljelih o multiple skleroze* zaposlene 73 osobe (usp. Brkić, 2016).

Popularna kultura pomoću medija, ali i književnosti, također pridonosi spomenutim procesima progovaranjem o djeci s teškoćama u razvoju čime razbija tabue vezane za njih. Iz spomenutih razloga, likovi djece s teškoćama u razvoju pronašli su svoja mjesta i u dječjim romanima. Tako se u romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca, u romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović i u romanu *Debela* (2009) javljaju spomenuti likovi.

U romanu *Eko, Eko* (2009) predstavnik likova djeteta s teškoćama u razvoju je Krcko. Krcko je visok i jak mladić od 17 godina, ne zna se igrati i svemu se smije. On ne zna čitati, sporo se odijeva, ponekad pokušava nagaziti vlastitu sjenu, a glavna preokupacija mu je gledanje TV reklama i skupljanje znački. Općenito, opisan je kao bedast mladić, kao mladić kojemu nedostaju daske u glavi. Krckovi roditelji izbjegavaju kontakt s drugim ljudima jer se stide trknutog sina, pri čemu majka neprestano viče na njega, a otac mu se ruga. Njega svi zadirkuju, smiju mu se i nitko ga ne voli osim djevojčice Vesne i njezine majke. Naime,

⁷⁵ Primjerice, jedan takav stručni skup održan je u Zagrebu 2016. godine pod nazivom *Roditelji djece s teškoćama u razvoju unutar zdravstvenog i odgojno-obrazovnog sustava – očekivanja, mogućnosti i perspektive* u organizaciji *Srednje škole – Centar za odgoj i obrazovanje Zagreb* i *Psihijatrijske bolnice za djecu i mladež* u Zagrebu (usp. Dijete.hr, 2016).

Vesnina majka predložila je da bi „Krcka trebalo liječiti, no teta Mrga je tvrdila da se ništa ne može učiniti, da s Krckovim mozgom nije u redu, i da će tako ostati. Nikada nije išao u školu, jedva je znao nešto govoriti, a i to je bez veze“ (Hitrec, 2009: 16). Ipak, to ga nije spriječilo da iz ljubavi prema djevojčici Vesni spasi Ekovu sestru Eku iz ruku vladara Smeća koji ju je oteo. Stoga mu je Eka obećala da će mu vratiti razum, što je i učinila.

Zlatna vrata (2010) još je jedan roman u kojemu se javlja lik djeteta s teškoćama u razvoju. Predstavlja ga šestogodišnji dječak u kolicima, Ivica, kojemu klaun Ihtiman poklanja zlatne ribice kako bi ga zabavio. Naime, Ivici „koji već dugo nije učinio ni jedan korak po čvrstom tlu niti se sjećao ranog djetinjstva kad je hodao, dani su jednolično prolazili u kolicima između četiri zida, tek ponekad bi ga majka odvezla na Gospin otok“ (Grković-Janović, 2010: 127). Kao dobrodošla promjena, bit će mu polazak u školu, a on „neće biti jedino dijete kome se pruža pomoć da u kolicima prati redovnu nastavu“ (Grković-Janović, 2010: 127). Stoga, Ihtiman želi sprijateljiti blizanke, Tinu i Dinu, s Ivicom kako bi mu što bezbolnije prošao odlazak u školu. Naime, „Ivica se nije najbolje snalazio s drugom djecom, jer nije imao iskustva u druženju zbog svoje bolesti ili su ta iskustva bila loša. Od svega što ga neminovno čeka u školi, najviše se bojavao djece“ (Grković-Janović, 2010: 128). Naposljetku, Ihtiman zaključuje da „zdrava djeca rijetko razmišljaju o bolesnim vršnjacima, a bolesni mnogo misle o zdravima“ (Grković-Janović, 2010: 126).

Lik djeteta s teškoćama u razvoj sporadično se pojavljuje u Ladinu pričanju. Lada opisuje dječaka Josu iz susjedstva koji je skupljao kamenčiće po cesti pa kaže da je „bio [...] totalno lud, a starci su se pravili da je normalan i s tim u vezi nisu ništa poduzimali. Možda bi bilo i kakve nade da su na vrijeme krenuli s liječenjem, no oni su bili domoroci i još je uvijek bila sramota priznati da imaju poremećeno dijete“ (Šesto Stipaničić, 2009: 150).

Dakle, popularnokulturni utjecaj u spomenutim romanima razvidan je u uvođenju likova djece s teškoćama u razvoju u književnost, ali i u progovaranju kroz spomenute likove o odnosu društva prema djeci. Popularna kultura osuđuje šikaniranje djece i naglašava potrebu promijene svijesti, kako unutar obitelji od koje sve počinje i koja treba biti oslonac i podrška svojoj djeci, tako i unutar cijelog društva. Djeca s teškoćama u razvoju uistinu su pravi junaci koji vode svakodnevne borbe sa svojim poremećajima, bolestima i sličnim problemima koje većina ne razumije u potpunosti, a dokaz tomu je pokretanje stripa *Odjel Sposobnosti* autora Dana Whitea u kojemu ona imaju svoju pravu ulogu – ulogu malih junaka (usp. Fatušić, 2016).

j) Likovi koji se bave kriminalnim radnjama

U dječjoj književnosti, uz pozitivne, prisutni su i negativni likovi, tj. likovi negativnog ponašanja, likovi koji se bave nedozvoljenim i kriminalnim radnjama koji se obično na kraju djela pokaju i preobraze u pozitivne likove ili je njihov kraj oblikovan kao svojevrsna kazna za počinjena nedjela, koja obično nije fizička već se odvija na moralnoj razini likova. No, pod utjecajem popularne kulture negativni likovi doživljavaju transformaciju, približavajući se likovima kakvi se mogu naći u književnosti za odrasle. Oni se uozbiljuju, pridaje im se stereotipni izgled karakterističan za likove kakvi se nalaze u kriminalističkim filmovima te se javljaju likovi koji obavljaju onu vrstu kriminalnih radnji kakve se dosad nisu mogle susresti u dječjoj književnosti. Takvi likovi javljaju se u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, *Smogovci* (2012) Hrvoja Hitreca, *Petlja* (2005) Pavla Pavličića, *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića i *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić.

Kriminalci koji se bave prodajom maloljetnica kao seksualnog roblja mogu se pronaći u romanu *Nemoj reći nikome* (2012). U stvarnosti takvi kriminalci pridobiju povjerenje djevojčica nudeći im darove i obećanja da će ostvariti dobru zaradu baveći se poslom koji nema veze s prostitucijom. Po zadobivanju povjerenja, počinju im nuditi drogu i alkohol kako bi se njima lakše moglo manipulirati nakon čega ih prisiljavaju na prostituciju (usp. Barać, 2015). Djevojčica Tena umislila je da će ju fotograf Antonio zaista odvesti u Milano kako bi postala slavna frizerka, no ona je, kao i druge maloljetne djevojke, prodana u roblje. Teni i djevojkama nuđena je droga i alkohol kako bi 'lakše' obavljale zadane 'poslove'. Dakako, neke djevojke pristale su na opijanje i drogiranje kako bi lakše podnijele stvarnost. Također, likovi kriminalaca opisani su stereotipno pa je tako kriminalac koji je 'čuvao' Tenu „nizak, nabildan, širokih ramena, kose zalizane i skupljene u repić. Majica mu je stajala pripijena uz tijelo. Lice mu je bilo poprilično široko, nos spljošten kao u boksača“ (Brajko-Livaković, 2012: 160). Kao i on, i ostali prisutni kriminalci bili su naoružani do zuba, kako ih je Tena opisala.

Kriminalac, seksualni prijestupnik, može se naći i u romanu *Petlja* (2005). Zanimljivo je da se u njegovoj ulozi nalazi žena, iako se do kraja romana ne može ni naslutiti da je 'silovatelj' žena i da je zapravo riječ o kradljivcu, a ne o silovatelju. Tako je 'silovatelj' opisan kao manijak koji napada žene kad se navečer vraćaju kući, koji im otima im torbice odjeven u crninu s kukuljicom na glavi. Pojašnjeno je i da manijak obično obori ženu na tlo, da ima nož

i ne govori ništa. Dakle, sve izgleda kao da će žrtvu silovati, ali ju naposljetku ne siluje iz prije spomenutih razloga.

Još jedan jezivi lik spominje se u romanu *Debela* (2009). Djevojčica Lada susreće manijaka koji ju uhodi pa iz straha ulazi u samoposluživanje i rečeno kazuje blagajnici ne bi li joj skladištar Pero pomogao. No, pritom se prisjeća kako je neki čovjek već prije uhodio nju i njezinu majku. Zaljubljen u njezinu majku, pratio ju je mjesec dana. Nakon nekog vremena, na Ladinim vratima pojavila se njegova žena ispričavajući se za njegovo ponašanje i pojašnjavajući da je on štićenik duševne bolnice koji ponekad ima pravo na koji dan 'slobode'. Nakon toga, manijak nije više pratio Ladinu majku, no Ladi se to urezalo u sjećanje kao traumatično iskustvo.

Lik provalnika javlja se u romanu *Ključić oko vrata* (2011). Maja je djevojčica koja žudi za posjedovanjem svojeg ključića koji će otključavati vrata njezina stana. Naime, njezini roditelji rade po cijele dane, a kada su kod kuće, živcira ih njezino lupanje po vratima pa joj naposljetku izrađuju ključ. Ponekad ju čuva njezina baka kojoj se zbog usamljenosti veoma raduje. No, očekujući baku koja kasni, nestrpljiva djevojčica izlazi na ulicu ne bi li ju dočekala. Tada susreće debelog, neobrijanog čovjeka s tamnim šeširom koji zaudara po duhanu i alkoholu. On joj daje 'čarobni sapun' kojim može namirisati ključ. Ne sluteći što se događa, Maja mu daje ključ od čijeg otiska provalnik izrađuje vlastiti ključ kako bi mogao provaliti u stan. Naposljetku biva uhvaćen i kažnjen zatvorskom kaznom kao i likovi iz romana *Nemoj reći nikome* (2012).

Prevaranti su prisutni i u romanu *Smogovci* (2012), kao i u romanu *Bornin vremeplov* (2016). U *Smogovcima* Crni Džek predstavlja lik šefa bande na Kvatriću, a u romanu *Bornin vremeplov* mafijaš Boca i njegova ekipa siju strah kako u krugovima odraslih, tako i u krugovima djece. U navedenim romanima pokazano je da kriminalni likovi gotovo nikada ne djeluju sami već imaju svoje podanike. Njihovi podanici obično nisu dovitljivi kao njihovi 'šefovi', stoga su ponekad i oni sami žrtve zločinačkih umova 'šefova'.

k) Likovi pedofilnog karaktera

Iako popularna kultura, osobito kroz medijske slike, promiče promiskuitetno ponašanje, pedofilija se nipošto ne može ubrojiti u isto već pripada u skupinu devijacija. Pedofilija je „spolna nastranost, vrsta seksualne perversije, sklonost prema djeci istog ili suprotnog spola,

oblik zloporabe i nasilja, koje se očituje putem zadovoljavanja pohote i seksualnog nagona odraslih osoba na djeci“ (Stanić, 2005: 24).

Dakako, pedofilija je u posljednje vrijeme jedna od aktualnih tema čije se mračne strane, a i počinitelji iste, 'razapinju' u medijima bez ustručavanja. Popularna kultura izražava svoj stav spram pedofila što se iskazuje njihovim razotkrivanjem bilo da se radi o uglednicima ili pak o 'običnim' ljudima. Likovi pedofilnih karakteristika predstavljeni su u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić i *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić.

Silvija Šesto Stipaničić, iako samo usputno u liku profesora tjelesnog odgoja, uvodi jedan takav lik u romanu *Debela* (2009). Lada se prisjeća profesora tjelesnog odgoja iz osnovne škole koji je dirao djevojčice. Djevojčice su se sramile ikome govoriti o tome. Ipak, jedna djevojčica povjerila se majci i on je završio u zatvoru. Nakon toga, saznalo se da takve stvari nije radio prvi put i da je već bio u zatvoru zbog silovanja maloljetnice.

Može se reći da je na neki način lik pedofila prisutan i u romanu *Imaš fejs?* (2011). Utjelovljuje ga 25-godišnji Tommy Boy, bivši štićenik popravnog doma, koji je pokušao silovati maloljetnu Nataly.

Dakle, Šesto Stipaničić predstavlja jednu realnu situaciju od koje strahuje svaki roditelj pokazujući da je to nešto što se može dogoditi svakom djetetu. Istovremeno nameće ispravan stav kako postupiti u slučaju nesretnog događaja suosjećajući sa žrtvama i pojašnjavajući da se žrtve pedofilije ne trebaju sramiti i predbacivati si krivnju već je potrebno progovoriti o tome ne bi li se spriječili novi napadi i žrtve. Tihi-Stepanić pak predstavlja zamke suvremenih internetskih društvenih mreža koje omogućuju korisnicima manipulaciju osobnim podacima i provođenje različitih kriminalnih radnji usmjerenih prema maloljetnim osobama.

1) Lik sektaša

Popularna kultura promiče liberalan svjetonazor, a time i slobodno ponašanje ljudi. Tako su svi oni koji ne žele pripadati nekoj od dominantnih religija (katolicizam, islam, judaizam, itd.) slobodni postati članom neke sekte koja poput velikih religija ima svoje rituale. Sektu čini skupina ljudi zajedničkih vjerskih uvjerenja i smatraju da je jedino njihov pogled na svijet ispravan, izolirajući se na taj način od drugih ljudi. Prema nekim podacima, u Hrvatskoj postoji oko 800 različitih sekta (usp. Krmpotić, Madunić, Marinović, 2013). Iako tek letimično spomenut, u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić javlja se lik koji

pripada neimenovanoj sekti. Naime, Ladin tetak maltretira svojega sina, a psihički zlostavlja podjednako i sina i ženu:

Nakon što se dogodila ta strašna nesreća u kojoj su izgubili starijeg sina, tetak Franjo je skroz-naskroz prolupao, a nije ni prije bio sasvim normalan. Bacio se u tu neku sektu i kuću pretvorio u jazbinu poput one iz filmova strave i užasa. Braco nije smio nikoga dovesti doma, to još nije bilo ni tako strašno, no Braco je morao svaki dan moliti neke čudne molitve dok mu je njegov stari glumio svećenika. Najgore od svega bilo je to što u je zabranjivao gledati televiziju, slušati glazbu, birao je što će čitati, kako će se oblačiti, šišati. (Šesto Stipaničić, 2009: 46)

Životne nedaće za koje se obično okrivljuje Bog, nerijetko su 'okidač' radi kojih se ljudi pridružuju sektama (usp. Jovanović, 2016). Očekujući da će im štovanje 'novog' boga donijeti sreću u životu, pridržavaju se nerijetko rigoroznih pravila sekte (usp. Zrno, 2009). Iako popularna kultura svojom liberalnošću omogućuje nastanak takvih sekti, ona ujedno i razotkriva mračne strane istih. Spomenuto se može vidjeti, primjerice, i u četiri filma *Studijske udruge za zaštitu pojedinaca od štetnih pokreta* pod naslovom *Sekte koje tako ne izgledaju* (2011) te u filmu *Kolonija* (2015) Floriana Gallenbergera koji je snimljen prema istinitim događajima.

Ij) Praznovjerni likovi

Može se reći da praznovjerja postoje otkako je ljudskoga roda. Naime, ona su „prisutna u svim narodima i kulturama, u svim dobnim spolnim i rasnim skupinama“ te „kuketiraju s običajima i usađenim navikama i postaju dio svakodnevnog života“ u kojemu se doživljavaju kao „normalne pojave“ (Rak, 2016). Praznovjerja su „opća vjerovanja koja nemaju racionalnu podlogu“ (Rak, 2016).

Dakako, još uvijek žive i prakse proricanja sudbine ili nekih važnih događaja pomoću gatanja iz šalice nakon ispijanja kave i horoskopa. Takve prakse više se ne odvijaju unutar četiri zida s 'babama gatarama' već je spomenuto popularna kultura popularizirala kroz različite tiskovine dostupne široj javnosti u kojima se može pronaći sve od dnevnog do godišnjeg horoskopa te kroz emisije poput *Nere* koja se emitira u noćnom terminu na *Varaždinskoj televiziji* ili emisije *Zapisano u zvijezdama* koja se emitira na *SrceTv-u*. Dobar odaziv gledatelja u takvim emisijama još je jedan dokaz da su praznovjerja popularizirana, a potvrda tomu je i praksa regrutiranja vidovnjaka npr. u službu policije⁷⁶. Praznovjerja također

⁷⁶ Primjerice, vidovnjaci su pomagali policiji pri traženju nestalog mladića s Korčule (usp. Soldo, 2014).

nisu zaobišla ni književno stvaralaštvo pa se tako u nekoliko dječjih romana mogu pronaći praznovjerni likovi.

Djevojčici Teni, u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003), baka priča priču o djevojci koja je našla petnaest djetelina s četiri lista pa joj je poslije sve „išlo od ruke“, a Mira, susjeda Luninih roditelja, prema 'rogovima' u šalici Lunine majke saznala je da će nešto poći naopako prije nego se majka smanjila (Babić Višnjić, 2003: 16). Da djeteline donose sreću, vjeruje i Majin otac u romanu *Ključić oko vrata* (2011), a djevojčica Dana u *Kori od jabuke* (2008) poklanja djetelinu svojoj prijateljici Bruni kako bi joj u školi donijela sreću. Također, Dana osjeća nelagodu jer je na putu od škole vidjela crnu mačku i prošla ispod ljestava, no tješi se da će sve biti u redu jer je vidjela dimnjačara i njemačkog ovčara. Kako voli njemačke ovčare, to je za nju bio znak da se ništa loše neće desiti, što je također i još jedan izraz praznovjerja. Jednako tako, zaželjela je želju pri padu 'zvijezde' iako je bila potpuno svjesna da je to samo meteor i, bez obzira na sve, odbila je izreći želju naglas jer se u tom slučaju želja neće ostvariti. Dana pokušava ostvariti svoje želje i pomoću drugih praznovjernih praksi pa kako bi saznala ime budućeg dragog, vjeruje da je u noći punog mjeseca potrebno baciti preko ramena koru od jabuke (oguljenu u jednom komadu). Kora će tada pasti i tvoriti prvo slovo imena budućeg dragog.

Vjerujući u ostvarenje želja, i djevojčica Marina u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) savjetuje Niki da zaželi želju jer je vidjela bubamaru. Jedno od praznovjerja kojim je zaokupljena Nika je i vjerovanje prema kojemu je „općepoznato da žene na brodu donose nesreću i da ulov može biti katastrofalan. Ako ga uopće i bude“ (Huljić, 2015: 48). Nika bježi od kuće po saznanju da joj je Marina polusestra, a njezin nestanak oglašen je na lokalnoj radio stanici u čiji eter se javlja mještananin uvjeren da je to vještiji posao:

U udarnu emisiju javio se neki mještananin koji je smrtno ozbiljnim glasom rekao da se tu radi o crnoj magiji i nečistim silama. Da je u mjestu prije stotinu godina živjela vještica. Da je filmska ekipa koja je došla probudila prokletstvo o kojem se nitko nikada nije usudio govoriti. I da je nestanak nesretnice sigurno djelo lokalne vještice. (Huljić, 2015: 132)

U istome romanu, do izražaja dolazi i vjerovanje u vampire. Mještanka Jakica optužuje glumicu Tatianu, koja izgleda kao vampirica zbog potreba filma, da je uistinu prava vampirica/vještica:

Vrata kabine treskom se otvore. Na vratima se pojavi šjora Jakica, bakica sa štapom i mrenom. Vitlala je svojim štapom i vikala: – Vraže crni... sotonu! Tila si me ugrist! Neš ti meni krv popit! Nije Jakica

nejaka, Jakica ima lik za tebe, štrigo... vištice! – Držala se jednom rukom za lanac od bijelog luka, a drugom je tukla štapom po vratima. – I da znaš... nije ti ovo luk iz Kine, nego domaći, iz Ljubitovice! Taj otrove ubija! Ti tvoji zubi, za ugrist... vidila san ja unutra, nije to ništa! Ugrist ću ja tebe svojom dentijeron pa da vidiš! Ti si Veronika! Priznaj! Od mog Šanteta prva žena! Znala san ja da ti nisi umrla! Ne daš mi mira ni danju ni noću, sotono! (Huljić, 2015: 76)

Vampire su popularizirali crtani filmski serijali poput serijala *Grof Patkula* (1988-1993), serijala o vampiru Ernestu (1989-1991), serijala *Škola za vampire* (2006-2010), itd., a popularizaciji vještica i drugih nadnaravnih bića ponajprije su pridonijeli filmovi poput filma *Vještice* (1990), Disneyevog filma *Hokus Pokus* (1993), filma *Halloweentown* (1998), filma *Kronike iz Narnije: Lav, vještica i ormar* (2005) snimljenog prema istoimenom romanu Clivea Staplesa Lewisa iz 1950. godine, itd. Stoga ne čudi prisutnost vjerovanja u vještice i vampire, kako kod dječjih likova, tako i kod likova odraslih.

Primjerice, nakon svojeg istraživanja je li njezin crni mačak pripadao vještici, Matilda iz romana *Matilda i vještici mačak* (2012) uvjerena je da je njezina majka vještica. U prilog tomu idu neke odrednice koje je pronašla u knjizi, a pomoću kojih se mogu prepoznati vještice. Čitavi radnja romana zapravo je temeljena na praznovjerju čiji pokretač je Matildina prijateljica Ana koja smatra da crne mačke nose nesreću jer ih prati zlo zato što su nekad pomagale vješticama.

Ovdje se može spomenuti i žena Reza iz romana *Nespretni Dado* (2013) koja vjeruje u čaranje i koja smatra da se, po njezinom mišljenju nenormalnom Dadi, čaranjem može vratiti razum:

'Dado, ti si pravi fačuk, nis normalno dete. Mama te trebala odnesti na planinu pri punoj mesečini i politi kravljim mlekom, pečevom krvlju i zgovoriti čarobne reči da bi bil normalen, ovak kak zgledaš, ti si čist opasno dete', mumljala je coprnica Reza. (Mađarić, 2013: 49)

Naime, i danas se smatra da se određenim ritualima može vratiti zdravlje. Nerijetko se pri tomu koristi šamanski bubanj i batić, zvona, mirisni štapići, sol, voda, itd. uz popratno izgovaranje određenih riječi ili molitva (usp. Jović, 2015). Popularna kultura osobito je popularizirala drevnu kinesku vještinu, *feng shui*, koja se temelji na određenom pozicioniranju svjetla i namještaja, odabiru boja, duhovnih slika, osobnih fotografija, itd. radi boljeg protoka pozitivne energije, a samim time i bržeg ozdravljenja (usp. Atma.hr., 2016).

Nadalje, osim što je gatala Robotku iz kave, Jankova majka iz romana *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) zaokupljena i izradom Robotkova horoskopa što je protumačeno u romanu:

Jaca kaže da ništa nije slučajno pa je zato izvadila Robotkov horoskop. (Smatra da se orobotio onog dana kad je progovorio, negdje oko 10.15 h.) Jaca kaže da je pred Robotkom blistava budućnost i da će vremenom postati zagovornik mira i imat će sjajnu političku karijeru. Netko će ga pokušati ucmekati, nekoliko puta će morati zamjenjivati organe (rifljača, opruga, vijak, drvene kugle, tranzistori), ali neće biti smrtonosno. Robotko je ovan po horoskopu, a oni daleko stižu. (Pilić, 2011: 102)

Čitanjem horoskopa zaokupljena je i djevojčica Nataly u romanu *Imaš fejs?* (2011). Naime, njezin odabranik škorpion je po horoskopu pa ju zanima kako se ljube pojedini horoskopski znakovi.

Dosad su spomenuta najrasprostranjenija praznovjerja uvrštena u romane, a u nastavku će se navesti još neka od njih.

Dječak Ratko u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) sam naglašava da je praznovjerman govoreći:

'Kad se kazaljke poklope, netko misli na tebe', pomislio sam isto što pomisle i svi praznovjerni kada ugledaju poklopljene kazaljke. 'Netko misli na mene. Tko?' (Bjelčić, 2004: 5)

U romanu *Bornin vremeplov* (2016) Bornina majka razbija čašu nakon prosidbe, uvjerena da će njoj i zaručniku Tompi taj čin donijeti sreću. Naime, ona se povodi za vjerovanjem da će njihov brak potrajati tako dugo dok netko ne sastavi krhotine čaše. U romanu *Ljubičasti planet* (2011) još je jedno vjerovanje vezano za bračni život. Izvanzemaljka Pim pojašnjava da će onaj kome padne list s grmolike plavetnice živjeti s plavokosom djevojčicom. Nadalje, djevojčica Tena iz romana *Nemoj reći nikome* (2012) vjeruje u rođenje pod sretnom zvijezdom, a Hrvoje u *Dlakovuku* (2007) za sreću nosi privjesak s mačjom šapicom. Kosjenkina majka iz istoga romana nikad ne dopušta da telefon zvoni više od 13 puta jer je 13 nesretan broj. Praznovjerman je i doktor Vilibald u romanu *Nespretni Dado* (2013) pa se sa strahopoštovanjem odnosi prema Dadinoj trudnoj majci strahujući da ne dobije ječmenac. Ipak, kao najpraznovjerniji lik ističe se dječak Tut iz romana *Petlja* (2005):

Tut je, uza sve ostalo, bio još i praznovjerman. Bojao se crnih mačaka što pretrčavaju preko puta, nikad nije prolazio ispod ljestava, a kad bi mu u ruke dali zrcalo, on bi se sav tresao o straha da ga ne razbije i tako ne izazove sedam godina nesreće. To mu je netko napunio uši [...] i da mu majka nije branila, on bi nosio

i dvije različite čarape, protiv uroka. I vjerovao je u svoj sretan broj, jer i rodio se četvrtoga četvrtoga, nedavno mu je bio rođendan. (Pavličić, 2005: 142)

Dakle, razvidno je da je popularna kultura već postojeća drevna praznovjerja dodatno popularizirala pomoću medija pa su samim time postala njezin sastavni dio. Primjerice, Noć vještica (31. listopada) utemeljena je na poganskim običajima starih Kelta, ali i Rimljana, koji su se maskirali i prinosili žrtve svojim bogovima, ali i kako bi umirili duhove i vještice. Kako misionari nisu uspjeli iskorijeniti poganske običaje, crkva je 1. studeni proglasila praznikom Svih svetih (usp. Martinović, 2015). No, američka filmografija pridonijela je prihvaćanju Noći vještica, iako pod utjecajem popularne kulture u rekontekstualiziranome smislu, diljem svijeta. Smatra se da je tomu osobito pridonio redatelj John Carpenter snimivši horor *Noć vještica* (1978) na tu tematiku (usp. Covermagazin.com, 2013). Također, različita praznovjerja i priče vezane uz njih nerijetko se koriste, primjerice, kako bi se privukli turisti i posjetili pojedina mjesta ili povijesne građevine, a time bi se ostvarila i zarada. Tako se na mnogim internetskim stranicama turističkih zajednica mogu pronaći priče, legende i praznovjerja vezana uz pojedina odredišta. Također, astrologija, vještičarstvo tj. vjerovanje u magiju, gatanje, čudesa i vjerovanje u postojanje nadnaravnih bića sastavni su dio popularne kulture. Dakle, zahvaljujući popularnoj kulturi, takva rekontekstualizirana stara praznovjerja javljaju se i u romanesknom žanru. U navedenim primjerima, kroz praznovjerne likove iščitava se interakcija likova i praznovjernih popularnokulturnih praksi.

4.5. Tematsko-motivska razina

4.5.1. Teme suvremenog hrvatskog dječjeg romana u kontekstu utjecaja popularne kulture

Suvremene hrvatske dječje romane tematski je prilično teško jednoznačno podijeliti. Dakle, dječji romani orijentirani na samo jedan tematski kompleks danas su rijetkost, što je rezultat pluralističkog obilježja suvremenog vremena. U jednom romanu najčešće se može zamijetiti više tematskih cjelina. Riječ je o žanrovskom sinkretizmu (usp. Zupan Sosič, 2001, prema Haramija, 2007: 7). Naime, Alojzija Zupan Sosič (2001) zaključuje da „neopredjeljiv redoslijed identiteta romana i njegova šarena tipologija upućuju na samo jednu čvrstu, ustaljenu i razvojnu neproblematičnu romanesknu osobinu: sinkretizam“ (Zupan Sosič, 2001, prema Haramija, 2007: 10). Pritom razlikuje tri razine sinkretizma, a to su rod, vrsta i žanr sinkretizma (usp. Zupan Sosič, 2001, prema Haramija, 2007: 10). Prema njezinu viđenju, „druga dva (sinkretizma, op. K. S.) spajaju različite književne vrste ili žanrove tako da čuvaju

romanesknu pripovijednost“ (Zupan Sosič, 2001, prema Haramija, 2007: 10). Žanrovski sinkretizam nipošto nije karakteristika isključivo suvremenih romana, no u njima još više dolazi do izražaja zahvaljujući popularnokulturnome utjecaju.

S druge strane, pod utjecajem popularne kulture iznjedrile su se teme vezane za sadržaje koji su u starijoj dječjoj književnosti nosili oznaku tabua, znanstveno-fantastične sadržaje te kriminalističke i ljubavne kroz koje se gotovo uvijek isprepliću stvarnosne teme. Uranjanje hrvatske dječje književnosti u svakodnevicu, odnosno, u stvarnost, osobito dolazi do izražaja „nakon konstituiranja hrvatske države“ (Hranjec, 2008). Stvarnosne teme, tj. teme vezane za svakodnevicu, bliske su i u nekoj mjeri privlačne djeci jer je to ono što ih svakodnevno zaokuplja. No, njihovi odnosi s roditeljima, vršnjacima i učiteljima, njihove dnevne aktivnosti i razmišljanja, u romanima su upotpunjene drugim, ekstravagantnijim temama u svrhu postizanja čitateljske zanimljivosti. U nastavku će se kod ljubavne, znanstveno-fantastične i kriminalističke teme izdvojiti po dva romana u kojima dominira pojedina od navedenih tema.

a) Ljubavna tema

Ljubavne teme veoma su popularne jer se djeca nalaze u dobi prvih zaljubljivanja i proživljavanja 'ljubavnih jada'. Na njezinu rasprostranjenost utjecala je i popularna kultura. Gotovo da nema časopisa koji u sebi nema savjete kako osvojiti simpatiju, kako prepoznati 'sviđaš li se nekome', kako preboljeti prekid veze, a uz to u njima postoji i pregršt ljubavnih testova. U ljubavnu dramatiku uronjen je roman *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića, roman *Zaljubljen do ušiju* (2012) Mire Gavrana, a ljubav kao tema javlja se i u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković i u romanu *Ljubav ili smrt* (1993) Ivana Kušana. Ovdje je vrijedno ukratko razmotriti roman *Gdje je Vlasta?* (2004) i *Zaljubljen do ušiju* (2012).

U romanu *Gdje je Vlasta?* (2004), Vlasta je nova djevojčica u razredu u koju su zaljubljeni gotovo svi dječaci, a osobito dječak Ratko. Igrom slučaja, razrednik stavlja Vlastu zajedno s Ratkom u klupu, no on joj ne uspijeva priznati da je u nju zaljubljen jer je uvjeren da ona voli drugoga. Nakon njezine nominacije za *miss* škole, javlja se ljubomora u Ksenije koja bi mogla izgubiti titulu najljepše. Ksenija je u ljubavnoj vezi s razrednim 'štemerom' Božom koji na dan izbora prisilno zaključava Vlastu u ostavu kako bi pobjedu osigurao svojoj izabranici. To je događaj koji ohrabruje Ratka pa on kreće u oslobađanje Vlaste i priznaje joj svoje osjećaje. Upravo je u popularnoj kulturi tematika ljubavi veoma rasprostranjena. Radi povećanja napetosti ljubavne priče, pisci često posežu za trivijalnim elementima kao što su ljubavni trokuti, pretjerana dramatika, likovi koji su beznadno zaljubljeni što ih tjera na

nepromišljene postupke, pobjeda dobra nad lošim, i sl. Za time svakako posežu i pisci dječjih romana približavajući dječje ljubavne jade jadima odraslih, čime na određen način iskrivljavaju specifične potrebe i osobine djeteta koje su ipak drugačije od odraslih.

Roman *Zaljubljen do ušiju* (2012) mogao bi se nazvati i suvremenim dječjim ljubićem zbog mnogobrojnih ljubavnih intriga kroz koje prolazi dječak Mario. Spletom životnih okolnosti seli s roditeljima iz Gradiške u Zagreb gdje se zaljubljuje u djevojčicu Lanu. Dakako, to joj ne priznaje jer strahuje od njezinog sadašnjeg momka Grge. Osjećajući da se nalazi u ljubavnom trokutu, pokušava na različite načine pridobiti Laninu pažnju, no bezuspješno. Naposljetku bježi iz Zagreba u Gradišku i šalje Lani oproštajno pismo. Ljubavnu dramatiku razrješava Lanin odgovor u kojemu stoji da joj je Grga samo prijatelj. Roman je sazdan od veoma zapletene ljubavne priče u kojoj junaci posežu za ljubavnom dramatikom odraslih. Također, u popularnoj kulturi ne postoje granice privatnosti, već se ljubavni problemi rješavaju 'javno', uz mnogo 'buke' i dramatike, a intima je teško dostižna privilegija.

b) Znanstveno-fantastična tema

Informatizacija društva pridonijela je razvoju znanstveno-fantastičnih tema. Biti informatički pismen, imperativ je današnjice. Dostupnost internetskih novina i popularno-znanstvenih časopisa dodatno razbuktava dječju maštu na razmišljanje o mogućnosti postojanja života na drugim planetima i srodnim temama. Kroz niz različitih motiva poput nepoznatih planeta, izvanzemaljskih bića, ali i stvaranja umjetne tehnologije, poput robota s ljudskim osobinama, znanstvena fantastika približila se djeci. Fantastika i znanstvena fantastika kao dominantnije teme javljaju se u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, romanu *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardaša, romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca, romanu *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara, romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, a prisutne su i u romanu *Matilda i vještičji mačak* (2012) Ivanke Ferenčić Martinčić, romanu *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca, romanu *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić i romanu *Afra* (2014) Anđe Marić. Ovdje će se razmotriti roman *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) i roman *Eko, Eko* (2009).

U romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) intelektualno nadaren dječak Janko suočava se sa svojim svakodnevnim brigama, ali mu misli zaokuplja i želja kojom se svakodnevno bavi. Naime, on želi stvoriti robota koji će mu biti prijatelj. Stvara ga od stvari

koje pronalazi u majčinoj kuhinji i očevoj radionici. Naposljetku robot oživljava i on ga ponosno predstavlja u školi što izaziva veliku pozornost lokalnih medija. Janko također uviđa da 'svijet' nije spreman za takvo otkriće pa ga prije odlaska na odmor s roditeljima ostavlja prijateljici na čuvanje. Želja da se stvori biće s ljudskim osobinama ovdje je u fokusu, a ona i inače korespondira sa suvremenim dobom i njegovim često otuđenim životom koji u čovjeku dodatno potiče takvu intrigantnu potrebu. Temu stvaranja čovjekolika bića od strane čovjeka u suvremenom je društvu, uz napredak znanosti, potaknula upravo i popularna kultura – mnogobrojni popularni filmovi, ali i dječje igračke stvorene uzanpredovalom tehnologijom. Čini se kao da se sve više brišu granice između stvarnosti i znanstvene fantastike što se odrazilo i na suvremenom hrvatskom dječjem romanu u virtualnom vremenu.

Roman *Eko, Eko* (2009) također korespondira s aktualnim pitanjima o postojanju izvanzemaljskih bića. Uz djevojčicu Vesnu, izvanzemaljca Eko drugi je glavni lik u romanu. On je, u skladu s popularnim filmskim predodžbama, prikazan kao mnogo naprednije biće od stanovnika Zemlje. Posjeduje svemirsku letjelicu kojom dolazi do planeta kojima je potrebno čišćenje, a zbog kvara letjelice, pao je na Zemlju gdje susreće djevojčicu Vesnu. Nakon što mu je Vesna spasila život i po uspostavljanju prijateljskih odnosa između njih dvoje, Vesna i njezini prijatelji putuju na planet Zmaz ne bi li spasili Ekovu sestru Eku. Djevojčica tamo susreće i drugačije izvanzemaljce koji su, za razliku od čistih Bonaca kojima pripadaju Eko i Eka, prljavi. Dakle, kao što popularna kultura oblikuje izvanzemaljce na različite načine, roman *Eko, Eko* (2009) jednako tako tematizira izvanzemaljsko postojanje različitih životnih oblika, kao i njihovu različitost od Zemaljskih bića, odnosno ljudi.

c) Kriminalistička tema

Internet, a posebice društvene mreže, otvorili su novi prostor za obavljanje kriminalnih radnji i to uz pogodnost anonimnosti tj. skrivenog identiteta kriminalaca. Pandan tome jesu i popularne televizijske serije srodnih kriminalističkih, ponekad i bizarnih tematika. Misteriozni nestanci, zagonetni likovi, uzbuđljive potrage, motivi su o kojima djeca vole maštati. Ona u stvarnosti nisu u mogućnosti upustiti se u rješavanje zločina, no upravo romani jesu ti koji omogućuju da se takve zagonetke rješavaju sa sigurne distance. Takve kriminalističke teme dominiraju romanom *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, romanom *Petlja* (2005) Pavla Pavličića, a javljaju se i u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića i romanu *Ljubav ili smrt* (1993)

Ivana Kušana. Ovdje će se izdvojiti roman *Petlja* (2005) i roman *Tajna šaptača lubenicama* (2008).

Roman *Petlja* (2005) primjer je pravog suvremenog kriminalističkog romana za djecu. Sastoji se od kronološki raspoređenih stupnjeva radnje, od samog uvoda preko zapleta pa sve do raspleta. Dječji likovi uranjaju u ulogu istražitelja loveći kriminalca koji ženama otima torbice i pokušava ih silovati. Po uzoru na kriminalističke filmove i serije⁷⁷, Marko prati zločine izrezujući novinske članke nakon čega ih povezuje u smislene cjeline. Iako strašljivi kao i sva djeca, dječaci kreću u potjeru za kriminalcem čije se skrovište s plijenom nalazi u kutku podzemne garaže. Otkrivaju da se počinitelj odijeva u crno i da na lice stavlja žensku čarapu. Prateći ga poput pravih detektiva i izlažući se opasnostima, dolaze na trag bandi koja krade dokumente i aute. Obrat se događa u trenutku kad otkrivaju da je kriminalac njihova prijateljica koju ipak na kraju ne odaju policiji.

Petlji (2005) je blizak roman *Tajna šaptača lubenicama* (2008). U kvart dolaze dječak Ženja i njegova sestra Maša nakon čega se u bolnici počinju odvijati misteriozni nestanci triju starica. Iako se prvotno sve svodi na to da nestanci imaju veze s pridošlicama, sumnja ipak pada na Teinu majku Mariju koja je odrađivala svoju smjenu u bolnici za njihova nestanka. Nakon neuspjeha policije i policijskih pasa tragača u traženju starica, grupica djece predvođena Teom i Ženjom otkriva da se one nalaze u domu Francuskinje te da nisu otete već su same pobjegle želeći skrenuti pozornost svojih obitelji na sebe. Roman je sazdan od dvije paralelne radnje (pokušaj rješavanja misterija od strane odraslih i od strane djece) koje se naizmjenice isprepliću ne bi li se povećala napetost i iščekivanje. Upravo zbog toga podsjeća na prethodno navedene kriminalističke serijale koji su osobitu popularnost u publici stekli u proteklih nekoliko desetljeća. Zahvaljujući sve većem interesu za kriminalističke sadržaje, popularna kultura uzrokovala je širenje takvih. Inspiracije za kriminalističke elemente nalazimo u svakodnevnom životu čitajući dnevne tiskovine, osobito tzv. crnu kroniku, ali i u cijeloj lepezi krimi-filmova i serija. Kriminalistička tema popularna je kod djece zbog svoje napete fabule, neočekivanih raspleta i pojave zagonetnih likova što im rasplinjuje maštu i budi želju za daljnjim čitanjem takvih romana.

⁷⁷ Riječ je o serijama kao što su: *Kosti*, *CSI Las Vegas*, *Zločinački umovi*, *Zaboravljeni slučaj*, *K.T. 2 – pravda na zadatku*, itd.

d) Tabu teme

Razvoj virtualne kulture pridonio je i razotkrivanju tzv. tabu tema. Neograničena dostupnost informacijama u vremenu popularne kulture omogućila je djeci neometani pristup svemu što ih zanima – od spolnosti i bolesti, do problema alkoholizma i narkomanije. Tabu tema (bolest) dominira romanom *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića i romanom *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca (rat). Ostale tabu teme, iako nisu dominantne, zamjetne su u mnogim drugim romanima o kojima će više biti riječi u nastavku rada. Ovdje je potrebno razmotriti prethodno spomenute romane.

Roman *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) u cijelosti je zaokupljen temom bolesti. Naime, bolest dječaka Nina uzrokovana je zračenjem koje se proširilo nakon nuklearne katastrofe u Černobilu, radi čega on odlazi na bolničko liječenje. Tamo susreće drugu bolesnu djecu od kojih neka pobjeđuju u 'igri' života i smrti, a poneka gube. Cveniće na zanimljiv način problematizira i posljedice teških bolesti poput gubitka kose, mučnih tretmana liječenja, ali i solidarnosti koja se budi u djeci kako bi zajedno lakše savladali teške životne faze. Popularna kultura predstavlja svakodnevno napredovanje medicinske tehnologije i dostignuća u televizijskim emisijama i na internetskim portalima. Razvile su se i grupe potpore bolesnicima te više nije sramotno govoriti o svojim zdravstvenim problemima, tim više što se to može učiniti i anonimno. Dakako, suvremenost je ujedno i kolijevka mnogih bolesti poput bolesti koje su uzrokovane modernom tehnologijom kao što je atomska energija tj. zračenje koje je nekontrolirano emitirano iz černobilske nuklearne elektrane, a čije su posljedice opisane u navedenom dječjem romanu.

Roman *Smogovci u ratu* (2007) progovara, kao što kaže i naslov djela, o ratu. Rat je jedna od tabu tema o kojoj se u dječjoj književnosti nije govorilo. No, pod popularnokulturnim utjecajem koji ne zazire od približavanja (dječje) književnosti prema stvarnosnim temama, osobito nakon Domovinskoga rata, kao što zamjećuje Stjepan Hranjec (2008), u dječju književnost ulazi i rat kao tema. *Smogovci u ratu* (2007) jest roman s likovima i njihovim fikcijskim životima koje djeca već otprije poznaju iz serijala o Smogovcima. U ovome romanu, za vrijeme Domovinskoga rata, oni kreću iz Zagreba braniti Slavoniju od neprijatelja, odnosno, četnika. Iako roman tematizira rat, Hitrec temi rata pristupa na humorističan način te na taj način vrhunski spaja naizgled nespojivo, rat i humor. No, upravo spomenuti humor omogućava djeci upoznavanje s temom rata na način da se on tematizira kao nešto što je postojeće u stvarnosti, a opet da se djeca ne traumatiziraju

pročitanim. Također, primjereno djeci, u romanu nema politikanstva koje bi 'naše' likove prikazivalo nadmoćnima ili izdvajalo poneki lik kao heroja, već se likovi zajedničkim snagama uspješno, a ponekad i manje uspješno, odupiru neprijatelju.

Do sad su okvirno određeni pojedini tematski kompleksi koji se javljaju u suvremenim dječjim romanima. No, kako se razmatranje utjecaja popularne kulture na tematsko-motivsku razinu ne bi previše uopćilo, kao polazište proučavanja popularnokulturnog utjecaja uzet će se manje tematske jedinice unutar romana. Naime, popularnokulturni utjecaj na tematsko-motivsku razinu romana mnogo je kompleksniji od svrstavanja čitavih romana unutar određene tematske skupine, što je djelomično i nemoguće jer, kao što je rečeno na početku, pluralizam je obilježje suvremenog vremena. Dakako, time se ne poriče da je popularna kultura utjecala na pojavu prethodno spomenutih tematskih kompleksa, no njezin utjecaj vidljiviji je u manjim tematskim segmentima koji se javljaju u romanima. Za potrebe ovoga rada uvest će se termin *mikroteme*. Pod time se podrazumijevaju manje tematske cjeline čiji opseg se proteže od nekoliko rečenica do nekoliko ulomaka unutar romana. Dakle, neka popularnokulturna tema može biti tek naznačena ili šturo tematizirana, a može se i rascjepkano provlačiti romanom u manjim segmentima. U nastavku će se i dalje koristiti termin tema, no pod njime će se podrazumijevati popularnokulturne mikroteme.

4.5.2. Tema ekologije

Ekologija je znanost „koja proučava međusobne odnose sastavaka prirode, odnose između živog i neživog u prirodnom okolišu“ (Ružička, 2001: 3). U suvremenom vremenu, sve više se naglašava važnost kretanja od homocentričnog sustava prema ekocentričnom sustavu (usp. Habjanec, 2008). Naime, prema homocentričnom sustavu ljudima „sva prirodna dobra služe samo iskorištavanju“ dok se ekocentrični sustav, s polazištem u ekosistemu, fokusira na probleme poput izumiranja pojedinih vrsta životinja, deforestaciju, onečišćenja, itd. (Habjanec, 2008). Popularnokulturni utjecaj na temu ekologije iskazuje se kroz slavne osobe koje imaju sposobnost mijenjanja svjetonazora i koje se sve više okreću ukazivanjima na ekološke probleme⁷⁸. Također, neki od posljednjih i nadasve zapaženih dokumentarnih

⁷⁸ Primjerice, glumac Leonardo DiCaprio osnovao je 1998. godine udrugu koja se bavi zaštitom okoliša, sudjelovao je u ekološkim akcijama, donirao novčana sredstva za očuvanje tigrova i 2007. godine snimio je dokumentarni film o globalnom zatopljenju (usp. Kunić, 2012). Glumica Angelina Jolie pomaže poznatoj prirodoslovki Jane Goodall u zaštiti čimpanza (usp. Večernji.hr, 2011), a promicanju ekološke svijesti doprinose i

filmova koji tematiziraju ekološke problematike svakako su *Posljednji sati* (2007) Nadie Connors i Leile Connors Petersen, *Dani planeta Zemlje* (2009) Roberta Stonea, *Zaljev* (2009) i *Na rubu izumiranja* (2015) Louiea Psihoyosa, itd.

U skladu sa suvremenim vremenom, književnost tematizira ekološke probleme. Književnu ekologiju inicirao je Joseph W. Meker svojom knjigom *Komedija opstanka: proučavanja u književnoj ekologiji* (1974)⁷⁹ u kojoj nudi „čitanje književnosti iz ekološkoga aspekta“ propitujući na taj način vezu književnosti i prirode (Marjanić, 2006: 164). Takva književnost naziva se zelena književnost, književnost zelene kulture ili ekološka književnost (usp. Marjanić, 2006: 165, 172). Iako se dječji romani u cijelosti ne bave temom ekologije, ekološka tematika javlja se segmentarno u nekoliko njih. Tema onečišćenja okoliša javlja se u romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca u kojemu se u opisu mjesta tumači da bi bilo:

možda sasvim zgodno da je samo taj zahrđali, crveni 'opel' krasio malu udolinu, zapravo jarugu u kojoj su se nalazile samo četiri kućice. A vraga! Što tu svega nije bilo! Isluženi hladnjaci, strojevi za pranje rublja koji su sada na prvom programu prali štakore, a na drugom žohare, prazne kante, smrdljive krpe, najlonske vrećice, truli papir, razbijene boce, čak i jedna stara dječja kolica s jednim kotačem. Smetlište! A kako to da je tu bilo smetlište? Pa eto, i nije to bilo pravo smetlište, ali iz toga predgrada, iz tog Hrčkovog Brda, kako mu je bilo pravo ime, nije se odvozilo smeće, pa su stanovnici pronašli baš ovu jarugu da u nju bacaju otpadke. I ne samo oni. Cesta iznad potoka vodila je u planinu, a znate kakvi su izletnici. Samo na trenutak zaustave auto i lansiraju u grmlje konzerve i kosti... Fuj! Ništa im nije smetalo što su vidjeli da dolje žive ljudi, da dolje ima nekoliko kuća, a da je ispred jedne od njih i mali povrtnjak. (Hitrec, 2009: 12)

Iako je pored ceste bila ploča na kojoj je pisalo da je zabranjeno i kažnjivo odlagati smeće, to nije spriječilo nesavjesne stanovnike i turiste u odlaganju smeća na neprimjerenom mjestu. Time se tematizira problem tzv. 'divljih' odlagališta koja uzrokuju onečišćenje tla, vode, zraka, ali i ugrožavaju zdravlje ljudi i životinja (usp. Barčić, Ivančić, 2010: 347). Posljedice onečišćenja štetne po životinjski svijet iskazane su kroz primjer ptica koje izbjegavaju jarugu i primjer pomora riba:

Riba već odavno nije bilo. Prvo su škrgutale škrgama, a onda odjedrile nizvodno. Neke nisu uspjele. Danima su mrtvi bijeli trbusi udarali o rastočeno drvo male brane što su je podigli Toki i Voki. (Hitrec, 2009: 13)

Meryl Streep, Jessica Alba, Natalia Portman, Sheryl Crow, Gwyneth Paltrow, Paul McCartney, Brad Pitt, George Clooney, Woody Harrelson, itd. (usp. Index.hr, 2016b).

⁷⁹ Naslov izvornika: *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974).

Ljudi iz različitih razloga zagađuju okoliš, a onaj najgori razlog, lijenost, opisan je u romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića. Pri uhođenju manijaka, dječaci su začuli tresak nakon čega su ustanovili da je riječ o smeću. Naime, „nesavjesni stanari bacili su s prozora vreće sa smećem, jer im se nije dalo silaziti“ (Pavličić, 2005: 30).

Problemатике 'divljih' odlagališta dotaknuo se i Nikola Pulić u romanu *Ključić oko vrata* (2011) u kojemu je pokazano da je moguće oduprijeti se ekološki nesavjesnim ljudima. Naime, na mjestu Miroslavova vrta je:

sve do prethodne godine bila neprohodna šikara u koju su ljudi iz grada navažali svakakav otpad. Na toj prostranoj ravnici svakog je jutra osvanjivalo nekoliko novih ružnih brdašaca. Općinari nikako nisu mogli spriječiti tajno dovoženje otpada pa su cijeli prostor podijelili stanovnicima naselja za vrtove. Tako će oni sami spriječiti daljnji navoz otpadaka u ovaj netaknuti prostor podno Medvednice. (Pulić, 2011: 104)

Dakle, time je ukazano na činjenicu da se s onečišćenjem potrebno boriti zajedničkim snagama na mjesnoj, državnoj, pa čak i globalnoj razini. Također, aktivno djelovanje stanovnika podno Medvednice imalo je upliva i na svjetonazor njihove djece. Primjerice, dječak Stanko, učenik trećeg razreda osnovne škole, zamudrovao je poput stručnjaka šumarstva da šumu „treba obnavljati, a ne samo iskorištavati“ (Pulić, 2011: 25).

No, stanovnici pojedinih mjesta nisu uvijek u mogućnosti zaštititi prirodni okoliš. Spomenuto se tematizira u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić. Djevojčica Lada opisuje dječje igralište koje se pretvorilo u smetlište zahvaljujući korumpiranoj lokalnoj vlasti:

Smetlište je bilo dječje igralište, barem je tako pisalo pred vratima koja samo što se nisu raspala. Bilo je zaraslo u visoku travu, koševi za košarku bili su potrgani, a tobogan i klackalice nisu se ni vidjeli od grmova koji su divlje rasli, bez obrezivanja. To je igralište bilo napušteno jer, koliko sam upoznata, a mama se zasigurno dobro informirala, krivac za sve, između ostalih potplaćenih, bio je i naš susjed kojemu nije bilo u interesu da mu pod prozorom djeca urliču. [...] Ristina je zasluga što su jedno jutro motorkom došla dva namrgođena tipca, i to u pola šest, i savnili su sa zemljom pet krasnih breza. Rista je alergičan na pelud breza i mi svi mlađi od dvadeset moramo ga shvatiti.

Moja je stara pokušala reagirati na tu sječū stabala, ali je dobila odgovor da su stabla bila bolesna. (Šesto Stipaničić, 2009: 36)

Napušteno i onečišćeno dječje igralište postalo je okupljalištem lokalnih narkomana i 'snifera' ljepila. Takva mjesta karakteristična su za urbane sredine jer se nerijetko pronađu moćnici koji stavljaju materijalno ispred dobrobiti lokalne zajednice. Osim toga, koševi postavljeni na igralištima, nedostadni za velike količine otpada, koriste se kao kontejneri u

koje se baca otpad iz kućanstva (usp. Šibenski portal, 2014). Osim dječjih igrališta, onečišćena su i mjesta smještena neposredno uz dječje bolnice. Tako se dječak Nino, u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, čudi kako čovjek uništava prirodu svojim otpadom u trenutku kad zamjećuje hrpu smeća koje smrdi kraj jednog puteljka obližnje šume kamo je krenuo ne bi li udahnuo čisti zrak. Kontaminacija zraka danas je globalni problem koji uzrokuje promjene na dišnim putovima, narušenu funkciju pluća, a u nekim slučajevima i nužnost hospitalizacije zbog oboljenja (usp. Podnar, 2011).

Iz dosad spomenutih primjera, razvidno je da likovi djece pridaju veću važnost ekologiji. Jedan od takvih likova utjelovljuje djevojčica Bruna u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac. Ona je zabrinuta oko ratova koji se vode radi nafte i pritom uništavaju prirodu, oko globalnog zatopljenja jer se pita što će ostati nakon ljudi – „CD-romovi? I-podi? USB-čipovi? Kasete? Računala? Papirnate knjige? Ili opet samo piramide i kameni zidovi?“ (Klepac, 2008: 59). Također, pita se gdje će završiti plastični brodovi kroz nekoliko godina i smatra da bi se proizvođači trebali obvezati da će ih reciklirati. Ona, iz tog razloga, voli drvene brodove jer su ekološki i mogu se reciklirati. Mašta da će jednog dana „istraživati amazonske prašume i kulture još nedirnutih indijanskih plemena, neoskvrnutim našom uništavajućom sebičnom civilizacijom. I njihove šamane, njihovo liječenje i biljne lijekove dobivene iz nepoznatih biljki“, a ptičju gripu doživljava kao pokazatelja nadmoći prirode nad čovjekom (Klepac, 2008: 40). Jednako tako, Bruna bi voljela da je moguće „sačuvati te nedirnete kutke i kulture naše Zemlje“ (Klepac, 2008: 40).

Dakle u romanu su dotaknute mnoge ekološke teme. Od globalnog zatopljenja, suvremenih bolesti kojima je pravi uzrok pojavnosti nedokučiv pa do skladištenja materijala koji se ne mogu reciklirati. Navedeno je dovoljan razlog za postavljanje pitanja što je moguće učiniti kako bi se ekološka situacija poboljšala. Književnost nudi djeci neke odgovore, primjerene njihovim sposobnostima. Ponajprije, moguće je provesti akciju čišćenja svojeg neposrednog okoliša kao što su učinile djevojčice iz spomenutog romana očistivši morsku uvalu od smeća i plastičnih boca. Nadalje, potrebno je odlagati otpad na odgovarajuća mjesta. Paulinina majka, iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak, posjeduje 6 eko koševa, Paulinin otac uključio se u eko patrolu i svađa se sa susjedima koji bacaju otpad u parku, a oboje žele kupiti eko automobil. Dakle, čitava Paulinina obitelj ekološki je osviještena jer je danas moderno biti ekološki osviješten (usp. Polak, 2015: 137). Upravo iz toga razvidan je pozitivan popularnokulturni utjecaj na ekološku svijest ljudi. Ljudi koji nastoje očuvati

prirodu pridonose pozitivnim promjenama pa makar one bile posljedice pogrešnih uzroka poput pomodnosti.

I Jankova majka Jaca, u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, brine o Zemlji i okolišu. Ona se pridružila i *Zelenoj akciji* te smatra da bi se u škole trebali uvesti satovi ekologije jer vjeruje „da ćemo izumrijeti i prije nego se nadamo... Doći će kiše i poplave... Zemlja je bolesna“ (Pilić, 2011: 77). Koliko je ozbiljna tema ekologije razvidno je iz romana *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić. Jednom prilikom, djevojčica Luna zamjećuje kako neka djevojka baca u travu maramicu kojom je očistila cipele pa kaže da ona „sigurno nije imala ekologiju u školi“ i da ju je vidjela Lunina učiteljica da bi ostala „na dopunskoj iz ekologije do mraka“ (Babić Višnjić, 2003: 82). No, kao što neimenovanoj djevojci nije stalo do očuvanja prirode, tako ni djevojčica Tena, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, ne razumije djevojčicu Kristinu koja je, po njezinu mišljenju, 'zazujala' jer se „učlanila u društvo zelenih“ i ne zanima ju moda (Brajko-Livaković, 2012: 21).

Dakle, ekološka svijest djeteta „razvijena je onoliko koliko je razvijena kod odraslih osoba koje ga okružuju“ jer djeca uče po modelu tj. djeca će se oglušiti na roditeljska potraživanja i naredbe, ali neće propustiti priliku da ih oponašaju (Biketa Caktaš, 2014). Aktivnosti koje pridonose razvoju ekološke svijesti jesu igre i rekreacija u prirodi, aktivna briga o prirodi, čitanje knjiga o prirodi, razgovori o prirodi, itd. U aktivnu brigu o prirodi ubraja se i briga o kućnim ljubimcima, ali i drugim životinjama (usp. Biketa Caktaš, 2014). Spomenuto se tematizira u nekoliko romana. Dječak Nino, u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, sprijateljio se s vjevericom koju svakodnevno hrani na bolničkom prozoru. U romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, u vrtu u sklopu dječjeg doma žive kornjače čančare koje blizanke hrane uz pomoć kuharice, a u jesen im vrtlar Dinko ostavlja netaknutu hrpu lišća kako bi prezimile. Blizanke brinu i o pticama i ježu kojima ostavljaju hranu, svježu vodu i pripremaju im ležajeve, a klaun Ihtiman u svojem je dvorištu izgradio kućice za ptice. Također, u romanu Tina pripovijeda Dini ekološku priču o labudu i labudici koja je sjedila na jajima i koju je jedan dječak, sin lovca, ustrijelio nakon čega je labudica uginula. Jaja su se ohladila pa se nisu izlegli labudići, a labud je neko vrijeme kružio iznad gnijezda bolno klikćući te je naposljetku nestao. Dakle, ovdje su tematizirane posljedice lova koji „može dovesti do smanjenja ili istrebljenja životinjskih vrsta“ (Glas životinja, 2009). Tako se osim *Dana planeta Zemlje* (22. travnja) obilježava i *Dan borbe protiv lova* (3. prosinca). U romanu se kao zaštitnica životinja javlja Irena o kojoj je zapisano:

Ona mu (Ihtimanu, op. K. S.) nije povjerila što je doživjela u Kristalnom dvorcu, no znao je da je tamo dospjela voljom Presvijetle i u nekoj vezi s njegovanjem prirode i održavanjem legla divljih ptica. A i djece radi, kako bi bolje razumjela prirodu i sva njena stvorenja. Takvih mjesta uz bistru vodu, pošteđenih čovjekove grubosti, kao što je stanište slobodnih ptica oko Gospina otoka, sve je manje u našem svijetu, a sasvim su nestala u susjedstvu ljudskih naselja. Gradska ih djeca mogu vidjeti samo na slikama ili na putovanjima u nenaseljene predjele. Irena je bdjela nad Gospinim otokom s njegovim patkama, paunovima i labudovima te postigla da se to mjesto daleko pročuje. (Grković-Janović, 2010: 121)

Kroz spomenuti ulomak tematizirane su posljedice nebrige o prirodi i životinjama. Osim onečišćenja i deforestacije, lov čini još jednu pojavnost koja će onemogućiti budućim generacijama djece da upoznaju životinjske vrste koje trenutno žive na Zemlji. Svjetske organizacije za zaštitu životinja upozoravaju da svakodnevno izumire čak od 50 do 150 životinjskih vrsta, a za što ljudi izravno ili neizravno snose krivnju (usp. Nezavisne.com, 2013). Krijumčarenje ugroženih životinjskih vrsta po vrijednosti je „odmah iza trgovine narkoticima, oružjem i ljudima“ (Nezavisne.com, 2013).

Životinje se također iskorištavaju i za zabavu i ostvarivanje profita. Spomenuto je tematizirano u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac. Ribar Frane priča djeci da je jutros vidio teško ranjenog dupina koji nije izdržao do dolaska *Plavog svijeta* s Lošinja koji brine o dupinima. Također, priča da su se prije i prije nekoliko godina „okrutni, objesni i vrlo bogati stranci došli igrati neke vrste safarija“ i da je jedan mladi dupin nađen mrtav (Klepac, 2008: 88). Frane ističe i da se istrebljuju čak i zaštićene vrste školjaka te da inozemni lovci remete prirodnu ravnotežu zbog pohlepe i nepažnje.

Ovdje je razvidno da lov pridonosi narušavanju ekološke ravnoteže. U novije vrijeme javlja se lovni turizam kao „specifičan oblik turizma koji se razvio zahvaljujući strasti lovaca da love izvan svoje lovne jedinice, za što plaćaju određene naknade“ (Kesar, 2013). Dakle, profit i zabava (tzv. strast) stavljaju se ispred dobrobiti životinja. Devastacija prirode od strane ljudi ponajbolje je vidljiva kroz primjer Plitvičkih jezera. Spomenuti nacionalni park, zbog želje za velikom zaradom, uništava se pretjeranom izgradnjom okolnih apartmana i prevelikim brojem posjetitelja koji se nerijetko kreću van utabanih staza, hrane ribe, umaču noge u jezera, itd. što šteti jezerskoj vodi, sedri i životinjskom svijetu. Iz tog razloga, UNESCO razmatra mogućnost skidanja Plitvičkih jezera s popisa zaštićene svjetske prirodne baštine (usp. Derifaj, 2016).

Pozitivni popularnokulturni utjecaj na temu ekologije uvelike je prisutan u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac u dosad spomenutim svjetonazorima likova, ali se

tematiziranjem ubijanja dupina prikazuje i negativna strana dijela popularne kulture, u ovom slučaju filmske industrije. Spomenuto je razvidno u Davorovu e-mailu djevojčici Dani:

Nakon razgovora s policijom, saznali smo da postoji vrlo osnovana sumnja da su ljudi s pratećeg broda-jahte pucali na dupina kako bi im snimke za film koji su snimali bile autentične. A drugi im je razlog bio novac. Željeli su čim jeftinije proći jer odglumiti i snimiti lažno ranjavanje dupina bilo bi vrlo teško. I skupo. [...] Producenti filma doista su imali ljude koji su pucali na jednog mladog dupina koji im se radoznalo približio u igri i sve su to snimali s nekoliko kamera. Zamisli, željeli su autentične i vjerodostojne snimke. Prava krv i to! Pričao je (jedan od glumaca, op. K. S.) da je mladi dupin plakao. [...] Kako im je nedostajalo još kvalitetnih snimaka za montažu filma i budući da nisu pronašli pogodnog dupina, planirali su sutradan ponoviti akciju. (Klepac, 2008: 114-115)

Dakako, profit je ovdje ponovno u prvom planu, kao i izostanak empatije s drugim živim bićima. Ipak, empatija prema životinjama i način na koji bi se trebalo postupati s njima iskazan je u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Djevojčica Kata pripovijeda kako je njezina majka povela kući psa kojeg je pronašla sklupčanog i gladnog kraj obližnje mesnice. S obzirom da nisu znali je li vlasnički pas, oglasili su ga na *Kućnim ljubimcima*. Kako se nitko nije javio, odlučili su ga zadržati. Problem neželjenih i ostavljenih kućnih ljubimaca osobito je izražen u vrijeme godišnjih odmora. Nerijetko se događa da ih vlasnici jednostavno izbace na ulicu stoga su *Prijatelji životinja* 2001. godine pokrenuli kampanju *Obitelj na more, a pas na ulicu?!?* u kojoj skreću pozornost na spomenuti problem (usp. *Prijatelji životinja*, 2004). Popularna kultura, kao i dječja književnost, pridonose razvijanju empatije u djece, ali i odraslih, tematiziranjem različitih ekoloških tema. Životinje imaju jednaka prava kao i ljudi živjeti na Zemlji, no ljudi svojim nepromišljenim djelima, poput onečišćavanja prirode i pretjerane urbanizacije, oduzimaju ponajprije prirodna staništa životinjama ugrožavajući samim time njihov opstanak, podjednako kao i svoj.

4.5.3. Teme ovisnosti

a) Alkoholizam

U suvremenom vremenu gotovo je nemoguće izbjeći alkohol kao supstancu koju konzumiraju odrasle osobe, ali i sve veći broj mladih, pa i djece⁸⁰. Djeca se s alkoholnim pićima ponajprije susreću unutar svojih domova tj. obitelji, a ona se promoviraju kroz

⁸⁰ Prema Marini Kuzman (2010), dječaci i djevojčice počinju s konzumacijom alkohola već u 12. godini života (usp. Kuzman, prema Crownover et al., 2014).

televizijske sadržaje, osobito reklame (usp. Šešo, 2016). Unutar popularne kulture, koja promiče zabavu i razbibrigu, alkohol je supstanca koja nosi pozitivne konotacije vežući se za opuštanje, druženje, uspješan provod, i sl. (usp. Praktičan život, 2012). No, uloga popularne kulture u odnosu na pitanje alkohola je dvojaka. S jedne strane, promiče konzumaciju alkoholnih pića, kako bi se nastavila potrošačka kultura⁸¹, bombardirajući ljude reklamama u kojima se npr. pivo, gotovo poetskim jezikom, prikazuje kao zlatna tekućina koju proizvode vile⁸² (usp. Uvodić-Đurić, 2007). S druge strane, o problemima i posljedicama vezanima za prekomjernu konzumaciju alkoholnih pića govori se javno. Takav pozitivan popularnokulturni utjecaj na temu alkohola zamjetan je u dječjim romanima. Književnost progovara o posljedicama prekomjernog konzumiranja alkohola, jednako kao što ukazuje i na razloge pijenja alkoholnih pića. Duško Wölfl (2003) smatra dobrim potezom da se takvi književni tekstovi nude djeci kako bi se mogla pratiti njihova razmišljanja i stavovi o alkoholu te kako bi ih stručne osobe, poput nastavnika, mogle prema potrebi korigirati (usp. Wölfl, 2003).

Primjerice, u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić djevojčicu Katu društvo zadirkuje što ne puši i ne pije rugajući joj se da bi pila i pušila kad bi joj majka dozvolila:

'Daj povuci iz te flaše, niš ti ne bude', nastavila je (Senka, op. K.S.), uzela mi bocu iz ruke i svojski potegnula da mi pokaže kako se to radi. Nisam htjela ispasti mamina maza pa sam povukla malo više. Odvratan okus. Fuj! Svi su mi počeli pljeskati.

'Daj Kati dim! Daj Kati dim! Daj Kati dim!' počeli su skandirati skoro svi u jedan glas.

Kad sam već malo popila, povući ću i taj dim da me puste na miru. (Tihi-Stepanić, 2011: 65)

Spomenuto se događalo na proslavi rođendana koji su djeca slavila bez roditeljskog nadzora. Djevojčica Kata, nevična pijenju alkohola, naposljetku je završila na Hitnoj i u novinskom članku u kojemu je naglašeno da je ona odlična učenica. Dakle, roman razbija predrasude da se takvi incidenti događaju samo 'lošoj' djeci⁸³, ali potiče i na razmišljanje o roditeljskom odgoju te pritiscima društva u kojemu djeca odrastaju i u koje se žele uklopiti pod svaku cijenu. Također, pobija se uvriježeno mišljenje da uglavnom samo dječaci piju.

⁸¹ Prema posljednjim podacima *Državnog zavoda za statistiku*, u 2014. godini prosječna hrvatska obitelj potrošila je 2683 kune na alkohol i duhan dok je za zdravstvene usluge izdvojila 2369 kuna (usp. Index.hr, 2016a).

⁸² Npr. reklama za Pan Zlatni iz 2015. godine.

⁸³ Naime, istraživanja pokazuju da piju i odlični učenici, tj. da nema razlika između slabih i boljih učenika što se tiče navika ispijanja alkohola (usp. Malekoci et al., 2010).

Prema ESPAD-ovom⁸⁴ istraživanju iz 2011. godine, djevojčice čak 8 puta češće piju alkoholna pića nego dječaci (usp. Nezavisne.com, 2015).

Slično Kati, djevojčica Sanja u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić završila je na Hitnoj, na ispumpavanju želuca, zbog prekomjernog pijenja alkohola prilikom izlaska u *Saloon*. No, ovo joj nije bilo prvo pijanstvo. Naime, čitavo njezino društvo pije, a po završetku škole, organizirali su tulum na kojemu se svi napili. Muški dio društva kupio je alkoholna pića, no jednako tako, alkoholna pića donio im je i Mladenov otac. Spomenuto se može sagledati i kao kritika modernog roditeljstva u kojemu roditelji prakticiraju nekritičan odnos prema svojoj djeci. Mladenov otac predstavlja roditelja koji primjenjuje liberalan tip odgoja, roditelja koji nerijetko „djeci daju preveliku slobodu i povjerenje uz slab nadzor i kontrolu“ (Šešo, 2016). Mladenovu ocu slične i Ladini roditelji. U istome romanu, djevojčica Lada pokušava se napiti do smrti zbog nesretne ljubavi pa, poput Sanje, završava u bolnici. Dakle, djeca iz različitih razloga posežu za alkoholnim pićima, svjesno ili nesvjesno, ugrožavajući vlastiti život. No, književnost, dotičući se takvih tema, upoznaje mladoga čitatelja s mogućim posljedicama – bile one 'blaže', kao u slučaju Kate, Sanje i Lade, ili čak smrtna, kao što je u slučaju profesora iz romana *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića kojemu je ženu i kćer usmrtio pijani vozač kamiona.

b) Narkomanija

Uz alkohol, droge su jedna od pošasti suvremenog vremena. Paralelno, kao što se neprestano snižava starosna granica prvog susreta s alkoholom, snižava se i granica prvog susreta s drogom. Danas se djeca po prvi puta susreću s drogom već u 12. godini života (usp. Adlešić, 2009, prema Božić, 2009). Kao neki od poznatih razloga prvog uzimanja droga jesu „znatiželja, pozitivna očekivanja, želja da se ne bude izdvojen iz grupe ili želja da se 'pobjegne' od problema ili neugodne situacije, osjećaj dosade“, itd. (Kuzman, 2009). Jednako tako, utjecaj vršnjaka glavni je čimbenik koji utječe na odluku za posezanjem za drogom (usp. Kuzman, 2009). U posljednjih 10 godina u Hrvatskoj se bilježi pad broja registriranih ovisnika, no problem nastaje kad se u obzir uzmu neregistrirani ovisnici, tj. ovisnici nove generacije⁸⁵, čiji broj raste (usp. Divljaković, 2015). Na percepciju droga unutar javnosti uvelike utječe popularna kultura kroz medije što pojašnjava psihijatrica Danica Romac (2015):

⁸⁴ ESPAD je kratica za *The European School Survey Project on Alcohol and Other Drugs*.

⁸⁵ Ovisnici nove generacije ne uklapaju se u „društvene stereotipe vezane uz narkomaniju“ (Divljaković, 2015). Oni konzumiraju, primjerice, kanabis, marihuanu, amfetamine, itd. (usp. Divljaković, 2015).

Važno je napomenuti da nam **mediji ne pomažu dovoljno** u rješavanju problema ovisnosti jer se čini kao da se ponekad zalažu za promociju ovisnosti senzacionalističkim naslovima koji u prvi plan guraju riječ 'ovisnost' da bi se privukla veća pažnja. Primjerice, i kod marketinga i prodaje različitih proizvoda... Sve se to na neki način usadi u podsvijest čitatelja i publike koja tako ovisnost počinje doživljavati kao svakodnevnu, normalnu, čak i atraktivnu pojavu, a **ovisnost je zapravo teška kronična bolest** koja zahtijeva dugotrajno i mukotrpno liječenje s neizvjesnim ishodom. (Romic, 2015, prema Divljaković, 2015)⁸⁶

Dakle, popularnokulturni utjecaj na temu narkomanije s jedne strane je pozitivan jer spomenuta tema nije više tabu o kojemu se ne govori ili tema koja se zbog srama 'gura pod tepih', no on je i negativan jer se narkomaniji pristupa na senzacionalistički način radi bolje prodaje tiskovina ili pak veće posjećenosti internetskih portala. Spomenutoj temi nešto ozbiljnije pristupa književnost. S obzirom na snižavanje starosne granice prvog susreta s drogom, tema narkomanije dobila je svoje mjesto i u dječjoj književnosti. Nje se dotakla Silvija Šesto Stipaničić u romanu *Debela* (2009). Prije gubitka kilograma, dječak Silvio trpio je zadirkivanja svojih vršnjaka, a osim toga, živi u disfunkcionalnoj obitelji. Naime, njegov otac uhvaćen je zbog 'pranja' novca i čeka ga suđenje, a majka mu je poludjela otkako mu je otac u zatvoru. Gubitak majčine pribranosti bio je okidač Silvijevog drogiranja. Također, u jednoj prilici djevojčica Lada, koja je opterećena viškom kilograma, zamjećuje da je Silvio smršavio zbog drogiranja pa i ona sama razmišlja kako bi konzumacija droga bila rješenje za njezine probleme. Čak je pomišljala da bi tu metodu mršavljenja mogla nazvati po Silviju. Dakle, književnost propituje moguće korijene i uzroke narkomanije, no jednako tako i lakomislenost i neupućenost djece u opasnosti koje se skrivaju iza konzumacije droga. Progovaranje dječje književnosti o takvim temama svakako je potrebno uzme li se u obzir podatak da se donja granica početka uzimanja droga snižava. Primjerice, liječnik Rade Antić pojašnjava da je najmlađi ovisnik s kojim se susreo imao svega 13 godina (usp. Dnevnik.hr, 2014), a postoje podaci da već i 10-godišnjaci mogu biti narkomani (usp. Novosti.rs, 2007). To znači da su, ako su dospjeli do stupnja ovisnosti s toliko malo godina, drogu počeli konzumirati mnogo ranije.

⁸⁶ Sva isticanja Romic (2015) prema Divljaković (2015).

4.5.4. Teme nasilja

a) Obiteljsko nasilje

Iako su mnogi autori sa suzdržavanjem govorili o temama koje su smatrali provokativnima ili nisu željeli uopće govoriti o njima (usp. Lavrenčić Vrabec, 2002, prema Dragović, 2016: 44), u suvremenoj hrvatskoj dječjoj književnosti progovara se i o takvim temama. Jedna od takvih tema je i obiteljsko nasilje koje se odvija u okrilju disfunkcionalnih obitelji, u obiteljima sa samohranim majkama, obiteljima s patrijarhalnim načinom funkcioniranja, itd. (usp. Dragović, 2016: 57). Pod obiteljskim nasiljem podrazumijeva se „skup ponašanja čiji je cilj uspostaviti moć i kontrolu nad drugim osobama upotrebom sile, zastrašivanjem i manipuliranjem“ (Psyhoaktiva.hr, 2008). Ono može biti tjelesno, psihičko, seksualno i ekonomsko (usp. Psyhoaktiva.hr, 2008). Jedna od disfunkcionalnih i patrijarhalno uspostavljenih obitelji prikazana je u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić. Riječ je o obitelji djevojčice Ivane unutar koje počinju nemiri izazvani preljubom Ivanine majke. Ivanin otac ponekad popije previše pa kad je došlo do svađe, udario je Ivaninu majku nakon čega je ona napustila dom. U rješavanju obiteljskih svađa prisustvovala je i policija. No, Ivanina majka naposljetku se vratila Ivaninu ocu pa djevojčica Lada tumači:

Čini se da je sve to teže primila upravo njezina mama, koja je još dugo izbjegavala susrete na ulici [...].
(Šesto Stipaničić, 2009: 172)

Dakle, iako se tjelesno i bilokakvo drugo nasilje u obitelji ne može opravdati ničim, prikazivanjem Ivanine majke, koja je u većoj mjeri pridonijela razdoru obitelji, razvidan je popularnokulturni utjecaj u razotkrivanju ženskih osoba kao krivaca za raspad obitelji. Drugim riječima, popularna kultura pobija uvriježeno mišljenje kako su isključivo muškarci oni koji razdiru obitelji jer je na neki način Ivanina majka vršila psihičko nasilje nad Ivaninim ocem. No, istovremeno produkti popularne kulture, poput ljubavnih filmova i romana, nerijetko idealiziraju romantične odnose posljedično čemu se javlja nezadovoljstvo žena odabranim partnerom zbog nerealnih očekivanja koje bi partner trebao ostvariti. Takve nezadovoljne žene ponekad teže pronalasku kompatibilnijeg partnera od onoga s kojim su osnovale brak pa nerijetko dolazi do prevara ili pak stvaranja pritiska na partnera ne bi li zadovoljio sve nerealne želje partnerica. Dakako, pritom nerijetko dolazi do frustracije koju partner nekontrolirano može iskazati kroz neki vid nasilja.

Nadalje, obiteljsko nasilje tematizirano je i u romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića. Naime, djevojčica Dorotea čula je mnoge glasine o Mašinu i Ženjiniu ocu

zlostavljaču. Njihov otac navodno je tukao njihovu majku i njih same. Isto je potvrdio i Ženja koji je pojasnio da ih je otac tukao svaki dan kad se napio, ali nisu zvali policiju jer su strahovali da će ih ubiti, stoga su se odselili u drugo mjesto. Ipak, naposljetku je priznao da se njegovi roditelji mrze, a kako su se on i Maša priklonili majci, želio je vjerovati da mu je otac nasilnik i zlostavljač. Dakle, iako pripovjedač navodi čitatelja na prihvaćanje uvriježenog obrasca oca kao nasilnika, na kraju romana prikazuje ga kao miroljubivog i brižnog oca koji traži svoju djecu. U istome romanu tematiziraju se i svađe između Doroteinih roditelja koji se svađaju toliko bučno da ih čuju čitave Stubičke Toplice zbog čega je Dorotea potištena kad vidi očev izljev bijesa, dok roditelji djevojčice Natalije rijetko uopće razgovaraju. Dakle, posljedice obiteljskog nasilja svakako se odražavaju i na likove djece. Spomenuto je osobito uočljivo u romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića u kojemu dječak Braco ne podnosi svađe jer se njegovi roditelji neprestano svađaju i u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić. Iako ovdje nije riječ o obiteljskom nasilju u punom smislu riječi, već je riječ o 'odgojnim metodama', djevojčica Luna prisjeća se jednom prilikom „crvenih otisaka maminih prstiju“ koji su joj „cijeli dan ostali na guzi“ (Babić Višnjić, 2003: 78). Nakon što se njezina majka smanjila, ona joj je željela vratiti istom mjerom otrgnuvši granu kojom ju je željela udariti. Spomenuto dokazuje da djeca uče po obrascu oponašajući postupke odraslih čime se potencijalno riskira mogućnost odgoja osobe koja će u odrasloj dobi vršiti obiteljsko nasilje (usp. Jelić, 2014).

Takve 'odgojne metode' prisutne su i u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić. Zaokupljena kupovinom, Nikina majka izgubila je kćerke Taru i Miru u šoping-centru. Kad ih je konačno pronašla, u ljutnji ih je željela 'odgojno' udariti pri čemu se u priču uplela mlada 'darkerica' uhvativši ju za ruku i prijeteci joj policijom i socijalnom službom ustraje li u naumu. Nikina majka nazvala je djevojku ludom na što ju je 'darkerica' ponovno upozorila da koristi govor mržnje. Roditelji nerijetko tuku djecu zbog „svoje nemoći, straha i nesnalaženja u njihovu razvoju“, no psiholozi upozoravaju da je djecu potrebno odgajati na druge načine (Devčić, 2013). Primjerice, umjesto batinama, pokazati mu da posljedice njegovog ponašanja ovise o njegovom odabiru ponašanja (usp. Devčić, 2013). Pa ipak, alarmantni su podaci koji govore o porastu fizičkog zlostavljanja djece unutar obitelji (usp. Galić, 2015), stoga ne čudi književno progovaranje o spomenutoj temi.

Još jedan primjer utjecaja obiteljskog nasilja na djecu nalazi se u romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića. Hrvojeva majka je socijalna radnica koju posjećuje djevojčica Kika. Naime, Kikin otac pijanac tukao je i nju i njezinu majku radi čega je Kika problematična djevojčica

koja nerijetko bježi od kuće i krade. Po smrti oca, majka je počela raditi po cijele dane pa je Kika postala još gora, a po ponovnoj udaji majke, preseljena je k teti. U uvjetima suvremene materijalne ugroženosti, roditelji nerijetko nemaju vremena za odgajanje djeteta (usp. Galić, 2015). Spomenuto se može dovesti u vezu sa zanemarivanjem djeteta unutar obitelji kao vrstom obiteljskog nasilja (usp. Ždero, 2005: 145). Slično, iako samo usputno, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, naznake obiteljskog nasilja kroz zanemarivanje djece razvidne su u primjeru djevojčice Petre koja se žali kako je nevidljiva za svog oca. Dakle, tematizirajući obiteljsko nasilje, dječja književnost pod popularnokulturnim utjecajem razotkriva mitove poput onoga da su alkohol, droge i ekonomska nesigurnost jedini uzroci nasilja u obitelji i da su zlostavljači obično nepoznate osobe (usp. SeZaM, 2010b). Također, književnost se osvrće na posljedice uzrokovane obiteljskim nasiljem ukazujući na negativne oblike ponašanja i potičući djecu na razmišljanje o svojim postupcima.

b) Nasilje nad ženama

Jedna od aktualnih tema svakako je nasilje nad ženama. Ono „uključuje bilo koji čin rodno uvjetovanog nasilja; slično zločinu iz mržnje, definirano je kao nasilje usmjereno prema određenoj skupini koja se razlikuje po spolu“ te se smatra „posljedicom tradicionalnog viđenja žena kao vlasništva muškaraca“ (Sigurno mjesto, 2016a). Nasilje nad ženama uglavnom se dijeli na psihičko, fizičko, ekonomsko i seksualno nasilje (usp. Sigurno mjesto, 2016a). Iako popularna kultura vizualno nerijetko objektivizira žene, ali i djevojčice, ipak se suprotstavlja nasilju nad ženama koristeći popularne osobe kao oruđe privlačenja pozornosti na škakljivu temu. U Hrvatskoj su mnoge slavne osobe podržale suprotstavljanje nasilju nad ženama⁸⁷. Pohvalno je i da veliki broj poznatih muškaraca, na koje se ugledaju dječaci, ne podržava nasilje nad ženama⁸⁸. Također, dječja književnost progovara o spomenutoj temi kako bi dječje čitatelje upoznala s oblicima nasilja nad ženama, ali i pomogla im u suprotstavljanju istom.

U romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić razmatra se pitanje ekonomskog nasilja nad ženama kroz zaključak Ladine majke da su žene slabije plaćene, teže dobivaju posao i da ih se šikanira. Sličan stav nalazi se i u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje

⁸⁷ Primjerice, Maja Vučić, Jelena Radan, Nina Badrić, Ana Rucner, Sandra Bagarić, Ida Prester, itd. (usp. Sigurno mjesto, 2016b).

⁸⁸ Među njima se nalaze sportaši Lovro Šprem, Marko Kopljarić, Damir Bičanić, Blaženko Lacković, Bojan Jovanović, čitava ragbi reprezentacija; glumci Mario Valentić i Goran Bogdan; dizajneri Teo Perić i Ivica Skoko; radijski voditelji Siniša Švec i Milan Peh; pjevači Luka Nižetić i Davorin Bogović; znanstvenik Aleksandar Štulhofer; političari Ivo Josipović i Stipe Mesić, te mnogi drugi (usp. Sigurno mjesto, 2016b).

Brajko-Livaković u kojemu je jedno čitavo poglavlje naslovljeno *Lijepe cure dobiju bolji posao*. Dakle, osim što su žene diskriminirane zbog spola, one su diskriminirane i zbog izgleda. U istome romanu tematizirano je i fizičko/seksualno nasilje nad ženama. Iako je zapravo riječ o djevojčicama, a ne o ženama, pa bi se prema tomu moglo sagledati i kao nasilje nad djecom, ovdje će se ipak sagledati kao nasilje, uvjetno rečeno, nad ženama⁸⁹. Razlog tomu nalazi se u činjenici da fizičko nasilje nije pretrpio ni jedan dječak, već su isključivo djevojčice žrtve nasilja. Naime, u romanu je riječ o skupini djevojčica kojima je obećan posao izvan granica njihovih rodni država, no one bivaju iskorištavane kao seksualno roblje. Kriminalci koji su ih oteli ozljeđuju djevojčice, sile ih na spolne odnose, drogiraju i tjeraju da plešu u striptiz baru. Osobito loše je prošla djevojčica Slađana:

Oko joj je bilo natečeno, a oko njega se razlijevala ljubičastocrna boja. Mislim da ga nije mogla ni otvoriti. Jedva se držala na nogama. [...] I usna joj je bila natečena, rasječena... (Brajko-Livaković, 2012: 191)

Slađana je strahovala da će ih naposljetku sve prodati u dijelovima ili ih ubiti pa je očajna Sofija, ne videći izlaz, razrezala žile želeći se ubiti. Nije uspjela u naumu, no kriminalci su ju dokrajčili. Fizičko i seksualno nasilje pretrpjele su i druge djevojčice. Maria je silovana i pretučena, a djevojčica Tena opisuje trenutak kad su ju tukli:

Usta su mi se napunila krvlju. Lice mi je bridjelo, vilica me boljela. [...] Hladna cijev oružja zabila mi se u vrat. (Brajko-Livaković, 2012: 230)

Roman upozorava na opasnosti u kojima su se djevojčice pronašle zbog svoje nepromišljenosti i prkosa naspram odraslih. Djevojčica Tena ne bi bila u takvoj situaciji da nije iz inata, kako bi 'pokazala' drugima za što je sposobna, željela postati slavna frizerka u njoj nepoznatoj državi, Italiji. U romanu je letimično spomenuto kroz Vesninu priču u frizerskom salonu Tenine majke kako se na tržištu Zapadne Europe prošlih godina prodalo oko 6000 žena, kako je većina žena sa Balkana i da broj žrtava raste. Na ovom primjeru može se utvrditi povezanost književnosti i stvarnosti jer je, naime, identična brojka prodanih žena na tržištu Zapadne Europe evidentirana 2000-ite godine (usp. Marinović, prema Matak, Vargek, 2012: 14).

⁸⁹ Takvo sagledavanje opravdano je činjenicom da mnogi projekti poput projekta *Ureda za ravnopravnost spolova Vlade Republike Hrvatske* i njegovih mnogobrojnih partnera, *Moj glas protiv nasilja* koji se provodio od 2013. do 2015. godine, kao nasilje nad ženama podrazumijeva i nasilje nad djevojkama i djevojčicama (usp. Ured za ravnopravnost spolova, 2016).

Sagledavajući navedene primjere, evidentno je da postoji više vrsta seksualnog nasilja nad ženama. No, silovanje se vodi kao „najteži oblik seksualnog nasilja koji ostavlja dugotrajne posljedice. Ubraja se među izuzetno teška i traumatska iskustva s teškim posljedicama na žrtve“, a u odnosu na počinitelja silovanje se dijeli na silovanje kao „sastavni dio obiteljskog nasilja [...]; silovanje u vezama [...]; silovanje od nepoznate osobe; grupno silovanje; silovanje u oružanim sukobima i ratu“ (Ženska soba, 2016). Dakle, seksualno nasilje koje se provodi činom silovanja, intrigantna je književna tema koja potiče djevojčice na bolje shvaćanje izjave *Ne znači ne*, kao i činjenice da čin silovanja ne mora nužno izvršiti nepoznata osoba već i član obitelji/rodbine, momak s kojim su u vezi, itd. U romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković tematizira se čin silovanja od strane nepoznate osobe, a u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić čin silovanja od strane rođaka. Jednom prilikom, djevojčica Sanja priznaje da ju je rođak pokušao silovati kada je išla u drugi razred osnovne škole:

Mi smo se klinci igrali skrivača i taj je tip, inače sin bakine sestrične, odjednom izronio iz mraka i pritisnuo me na zemlju. U prvi čas stvarno nisam ništa shvatila, sve dok nije legao na mene. Jedva sam disala. Onda mi je počeo otkopčavati hlače i ja sam tako počela vriskati, sama ne znam kako sam se tako jako mogla derati onako bez zraka... (Šesto Stipaničić, 2009: 87)

No, problem je u tome što Sanja nikad nikom nije to priznala jer ju je bilo sram. Dakle, tematizirajući taj čin i osjećaje aktera, roman prikazuje situaciju u kojoj nipošto ne treba šutjeti.

Nadalje, čin silovanja u vezi tematiziran je u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Iako djevojčica Nataly nije bila s Tommy Boyem u ljubavnoj vezi u pravom smislu riječi, njegov pokušaj silovanja može se sagledati u okviru ljubavne veze. Nataly je Tommy Boya upoznala preko *Facebook* profila i on joj se jako svidio. Nekoliko puta susrela se s njime, no nije željela imati seksualne odnose. Nakon njezinog odbijanja, on je postao grub i situacija bi završila činom silovanja da Nataly nije uspjela pobjeći. Tematiziranjem silovanja u vezi, književnost odašilje poruku djevojčicama, ali i dječacima, da je svaki neželjeni spolni odnos nedopustiv, makar se radilo o supružnicima ili osobama u vezi.

c) Vršnjačko nasilje

O vršnjačkom nasilju je riječ kad „jedno ili više djece uzastopno i namjerno uznemiruje, napada ili ozljeđuje drugo dijete koje se ne može obraniti“, javlja se u obliku „prijetnji, tjelesnih ozljeda, odbacivanja, ruganja, zadirkivanja, ogovaranja, uzimanja stvari, a često

uključuje neugodne komentare o djetetovoj obitelji ili rodbini“ (Erdelja, 2014). Prema podacima *Poliklinike za zaštitu djece grada Zagreba*, 27 posto djece gotovo svakog dana proživljava neku vrstu vršnjačkog nasilja u školi (usp. Erdelja, 2014). Iako je nasilje među djecom stara pojava, ono se počelo sustavno proučavati tek u suvremenom vremenu, točnije, 70-ih godina 20. stoljeća (usp. Buljan-Flander, Ćosić, 2004: 90). Naime, popularna kultura prožeta je nasiljem koje se pojavljuje u filmovima i različitim kompjuterskim igrama pa se nerijetko optužuje kao uzročnik porasta nasilja među djecom. No, pritom se ne smiju zanemariti socijalni uzroci koji potiču nasilje, kao što su razlike u ekonomskim, rodnim, nacionalnim, i drugim pripadnostima (usp. Odak, 2014). Kao što Petar Odak (2014) zorno pojašnjava:

Uz ovo, sasvim je izvjesno da u generiranju takvog nasilja sudjeluje i socijalizacija u društvu utemeljenom na principu beskrupuloznog takmičenja kao neizostavnog zahtjeva uspjeha, koji nam je usađen od najranijih dana i koji se nužno prelijeva i u učionice, odnosno u društvu koje empatiju i suradnju shvaća kao slabost, a narcističke ličnosti promovira u rukovoditeljske položaje. U konačnici, radi se o društvu koje u svojim temeljima počiva na hijerarhiji i autoritetu koji monopolizira pravo na nasilje. [...] Gnjevne optužbe na račun popularne kulture kao one koja nas čini manje osjetljivima na nasilje, kao one koja nasilje normalizira, ignoriraju ovaj institucionalni, direktniji i nedvosmisleniji oblik normalizacije sasvim konkretnog, materijalnog nasilja – nasilja kao jedinog načina održavanja reda trenutnog poretka ili nasilja koje nam se posredstvom medija nudi kao legitimni oblik vanjske politike, u vidu mirovnih misija i borbe protiv terorizma [...]. (Odak, 2014)

Dakle, sadržaji popularne kulture ne mogu se u potpunosti okriviti za porast vršnjačkog nasilja jer ta ista popularna kultura pomaže u mijenjaju onog dijela svjetonazora po kojemu je prihvatljivo zlostavljati slabije i drugačije od sebe. Dječja književnost, usmjerena na ciljanu publiku, također potiče na razmišljanje o posljedicama vršnjačkog nasilja.

Fizički oblik vršnjačkog nasilja pojavljuje se u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića. Dječak Škiljo prisvaja muški školski toalet pa svakog dječaka koji uđe uhvati za ovratnik i prijeti mu dok se ovaj ne pomokri od straha. Čini se da odabir školskog toaleta kao mjesta izvršavanja nasilnih radnji nije posve slučajan. Naime, vršnjačko nasilje najčešće se odigrava u školskim toaletima, na hodnicima i sličnim mjestima koja nisu pod nadzorom odraslih (usp. Buljan Flander, Šostar: 2010). Škiljin prijatelj Crni jednako tako vrši nasilje nad slabijima od sebe udarajući ih nogom i otimajući im novac za užinu. No, u romanima se tematiziraju i drugi oblici vršnjačkog nasilja. Primjerice, verbalno nasilje tematizira se u nekoliko romana. Pod njime se podrazumijeva ismijavanje, vrijeđanje, zadirkivanje, i sl. (usp. Krmek, 2015). Uzroci nasilja, kako fizičkog, tako i verbalnog, jesu različiti. Prema

istraživanju *Centra za mirovne studije*, neki od uzroka vršnjačkog nasilja su ljubomora, različitost, želja pojedinca da ga društvo doživljava kao 'fajera', imovinsko stanje, itd. (usp. Matijević, 2015). Vršnjačko nasilje kojoj je uzrok različitost tematizira se u romanu *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića. Po dolasku dječaka Dade u školu u zelenom odijelu sa šeširićem, djeca mu se rugaju nazivajući ga lugarom, lovcem. No, maltretiranje ovdje ne staje. Pod velikim odmorom odvlačega u dvorište kako bi ga nastavili ismijavati, što Dado tumači:

Stajao sam u dvorištu
okružen dečkima koji su se rugali, opako rugali.
Bacali su mi šeširić na tlo, gađali me zemljom,
gurnuli me u lokvu vode i izivljavali se na meni.
'Kaznimo lugara! Kaznimo ga!' vikali su.
Trajalo je to ponižavanje tako dugo dok nisam
osjetio bol u prsima, pred očima mrak.
'Vežimo lugara!' viknuli su. (Mađarić, 2013: 92)

Dakle, u Dadinu slučaju, verbalno vršnjačko nasilje preraslo je u fizičko nasilje. Spomenuto nije začudno jer, osim što verbalno nasilje dovodi do fizičkog, fizičko nasilje najčešće je popraćeno verbalnim (usp. Krmek, 2015).

U romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić također je tematizirano verbalno nasilje, ali i njegove posljedice. Djevojčicu Ladu i dječaka Silvija učenici su maltretirali zbog njihove pretilosti pa se Lada prisjeća:

Budale su nam zgadile svako spuštanje u restoran, a Silvio i ja gledali smo se kao dva utopljenika koji plutaju oceanom čekajući da postanu užina morskim čudovištima. (Šesto Stipaničić, 2009: 25)

Kako popularna kultura nameće mršavost kao ideal ljepote (usp. Podnar, 2012), djeca potpala pod njezin utjecaj nerijetko zadirkuju puniju djecu što kod takve djece uzrokuje iskompleksiranost radi izgleda. Lada je opsjednuta svojim izgledom koji nije u skladu s popularnokulturnim zahtjevima, pa ipak, osuđuje druge. Lada je zaprepaštena izgledom bratove djevojke Zinke koja je punija, a dječaka Dubravka, kojemu se Lada sviđa, naziva debelom dosadom:

Možda i taj debeli Dubravko, dosada jedna debela, nema neke loše namjere, ali ja se ni tu ne mogu oteti dojmu da se on meni upucava samo radi ravnopravnosti spolova. Debela ja, debeo on. Najgore od svega je što sam ja svjesna kako usko razmišljam [...]. (Šesto Stipaničić, 2009: 41)

U jednoj prilici Lada mu je odbrusila „Debeli, ohladi!“ pa joj je nakon toga bilo žao jer je shvatila da je bila nesolidarna (Šesto Stipaničić, 2009: 31). Dakle, iz Ladina primjera razvidno je kako se negativan utjecaj verbalnog vršnjačkog nasilja odražava na žrtve zlostavljanja, ali i na njima bliske osobe. Naime, djeca izložena vršnjačkom nasilju nerijetko imaju emocionalne i socijalne probleme (usp. Radosavljev Kirćanski, 2014: 1).

U romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić kroz odnos djevojčice Kate i djevojčice Nataly tematizira se vršnjačko nasilje. Kata je nešto introvertiranija djevojčica nego što je Nataly pa ju Nataly neprestano podbada. Kad joj Kata predloži da ne ostvaruje intimne kontakte na prvom spoju, Nataly joj govori da se ponaša kao u srednjem vijeku i da je zaboravila da žive 21. stoljeću. Jednako tako, ruga joj se što jedina nema *Facebook* profil, tj. što ne prihvaća određene popularnokulturne izričaje. No, Nataly ne predstavlja glavnu aktericu u nasilništvu. U skladu s popularnokulturnim vremenom, tema vršnjačkog nasilja, u vidu nasilja na internetu, tematizira se kroz lik djevojčice Marine. Po neslavnom opijanju djevojčice Kate nakon čega je završila u bolnici, djevojčica Marina piše po *Facebooku* da je Kata 'luzerica', štreberica i da se ne zna ni napiti. Naime, nasilje na internetu (elektroničko, digitalno, *online* nasilje) „podrazumijeva svaku komunikacijsku aktivnost *cyber*-tehnologijom koja se može smatrati štetnom za pojedinca, ali i za opće dobro“ (Bedić, Filipović, 2014, prema Zovkić, 2015: 2), a Nancy E. Willard (2007) izdvaja osam vrsta nasilja na internetu: vrijeđanje, uznemiravanje, ogovaranje i klevetanje, lažno predstavljanje, nedozvoljeno priopćavanje, obmanjivanje, isključivanje i uhođenje (usp. Willard, 2007, prema Zovkić, 2015: 4). Kakvi su zlostavljači koji primjenjuju internetsko nasilje, ali i nasilje 'licem u lice', ogleda se u Katinu opisu djevojčica iz razreda:

U svakom razredu postoji cura kao što je Marina [...]. Svaki razred ima svoju spletkaricu-zlostavljačicu [...]. Ovakvih kao što sam ja, srednjih cura, ima koliko god hoćeš, i često mi se čini da postojimo samo zato da postanemo žrtvom one opake, a takva je u našem razredu Marina.

Ona se obrušava na svaku laku metu, tek tako, iz hira i dosade, ali ne preza ni pred jačim zalagajima [...]. Mene ne pušta iz pandža [...]. Od tada bi mi, gotovo svaki put kad bi prošla pored mene, dobacila nešto otrovno [...]. (Tihi-Stepanić, 2011: 84)

Kata se na Marinino zlostavljanje požalila razrednici i psihologinji koje nisu poduzele odgovarajuće korake kako bi spriječile zlostavljanje. Nakon što se Kata napokon oduprla vrijeđanju, Marina joj je u „stilu zlokobne negativke iz meksičkih sapunica“ zaprijetila da će ju zapamtiti i otišla k pedagoginji (Tihi-Stepanić, 2011: 85). Pedagoginji je Kata ispričala o Marininu vrijeđanju i blaćenju na *Facebooku*, o traženju pomoći od razrednice i psihologinje.

Po uvidu u sadržaj kojeg Marina piše o Kati po *Facebooku*, pedagoginja je bila preneražena. No, Marina je brzo nazvala majku da ju obrani pa je ova prijetila pedagoginji da će ju tužiti za narušavanje privatnosti njezinog djeteta. Dakle, umjesto da je Marinina majka nešto poduzela kako bi nasilje prestalo, ona je štitila svoju kćerku zlostavljačicu pa Kata uviđa razliku između svojih i Marininih roditelja i načina odgoja:

Na ovom primjeru vidjela sam da jabuka ne pada daleko od stabla. Da ja tako nekoga blatim, moja bi me mama isti čas bacila u kaznu, ispričavala bi se i Marini, i njenoj mami, i pedagoginji, i gradu i svijetu, a Marinina mama još se hrusti da će podići tužbu. (Tihi-Stepanić, 2011: 87)

Izuzev Marinine majke, razrednica i psihologinja nisu reagirale na Katino traženje pomoći. Stoga, tematizirajući vršnjačko nasilje, književnost ukazuje na potrebu rješavanja nasilničkog ponašanja djece unutar kruga obitelji, ali i uključivanjem stručnih službi u rješavanje problema. Također, upozorava na ulogu popularnih društvenih mreža čije korištenje je gotovo nemoguće kontrolirati posljedično čemu se vršnjačko nasilje može odvijati i na virtualnoj razini.

d) Eksploatacija djece

Djeca siromašnih obitelji u prošlosti su redovito bila ispomoć u bogatim kućanstvima i na poljoprivrednim površinama (usp. Bešlija, 2014). No, situacija u suvremenom vremenu nije se sasvim promijenila (usp. Kreizer, 2013). U mnogim zemljama djeca se još uvijek iskorištavaju kao radna snaga uzdržavajući na taj način svoje obitelji ili otplaćujući dugove svojih roditelja. Osim siromaštva, uzrok tomu su ratovi i različite zaraze zbog kojih djeca ostaju bez skrbnika pa su primorana brinuti sama o sebi. Također, ona su iz više razloga pogodna kao radna snaga. Ne mogu se obraniti i ne štite ih sindikati zbog čega ih je lako zloupotrebljavati. Prema nekim procjenama, u svijetu je primorano raditi između 100 i 250 milijuna djece mlađe od 15 godina (usp. Esselborn, 2006). Popularna kultura progovara o tim problemima kroz primjere poznatih osoba⁹⁰ koje su usvojile djecu iz siromašnih zemalja kako bi im omogućili bolji život. Ipak, postavlja se pitanje koliko je spomenuta praksa zaista dobra. Kako književnost interferira sa stvarnošću, tematizirajući eksploataciju djece ukazuje na razdor između bogatih i siromašnih te djece koja imaju djetinjstvo i djece kojima je djetinjstvo oduzeto. Primjerice, u romanu Krešimira Butkovića *Bornin vremeplov* (2016) majka moli dječaka Bornu da prošeće psa. Nakon njegovog negodovanja, ona mu ukazuje koliko je sretniji od siromašne djece:

⁹⁰ Poput Angeline Jolie i Brada Pitta te Madonne.

Imaš sreće što nisi neko dijete u Aziji koje od jutra do mraka lijepi tenisice za šaku riže. (Butković, 2016: 17)

S takvom eksploatacijom djece ne slažu se ni plișani likovi u romanu *Zvijeri plișane* (2008):

Nisam vam to rekao, ali trebali biste znati da se medvjedi jako ljute što neki ljudi muče malu djecu i tjeraju ih da teško rade, proizvode cipele i slično, umjesto da se igraju. [...] Ni druge životinje ne podnose kad netko zlostavlja djecu [...]. (Krușvar, 2008: 110)

KnjiŹevnost na taj naćin ukazuje na ćinjenicu da bi djeca trebala biti djeca, s djetinjstvom ispunjenim igrom i smijehom.

Nadalje, praksa usvajanja djece kao oblik zadovoljenja sebićnih interesa tematizira se u romanu *Zlatna vrata* (2010) SnjeŹane Grković-Janović. Bogata gospođa MacCorkindale posjećuje sirotište kako bi usvojila stariju djevojćicu pri ćemu joj za oko zapinje jedna blizanka, Dina. Pri ravnateljevu inzistiranju da posvoji obje blizanke, jer se one ne bi trebale razdvajati, ona pojašnjava da kod nje uvijek ima mjesta, no ne za dva ista djeteta, te da ćeka da joj stigne dijete iz indijanskog rezervata kako bi joj obitelj bila svijet u malom. Iako su posvojitelji nositelji pozitivnog predznaka, u ovom slućaju otkriva se druga strana 'medalje'. Namjere gospoće MacCorkindale nisu nimalo pozitivne i usmjerene na dobrobit djece, već se prema djeci odnosi kao prema robi koja se skuplja i razmjenjuje. Po uzoru na parove poznatih osoba, zaokupljena je Źeljom da sa svojom obitelji bude tema amerićkih novina i televizije iako nije sigurna ni koliko je djece usvojila. Na pitanje ravnatelja tko brine o djeci kad ona putuje, ona odgovara da imaju i više nego im je potrebno:

Źive u prekrasnoj kući s bazenom i igraliștem za tenis, zapošljam najbolju poslugu, najbolje ućitelje, trenere, lijećnike, moja djeca pohaćaju najskuplje privatne škole i studirat će na uglednim sveućiliștima... (Grković-Janović, 2010: 25)

No, lagodan Źivot i materijalno bogatstvo nisu garancija za sreću usvojene djece kojoj je potrebna roditeljska paŹnja (usp. Osrećak, 2014).

Uoćljivo je da popularnokulturni elementi utjeću na svjetonazor kako bogatih, tako i siromașnih osoba. Imućni ponekad iz pogreșnih razloga posvajaju djecu ne bi li se prikazali u pozitivnom svijetlu, a siromașni, u nedostatku materijalnih bogatstava, lișavaju djecu prave roditeljske skrbi. Dakle, prikazujući i pozadinu posvajanja djece, kroz suvremenu djeću knjiŹevnost indirektno se postavlja pitanje tko ustvari u cijeloj prići gleda na djeću dobrobit.

4.5.5. Tema ekonomske nejednakosti i neravnopravnosti

Prema izvješću *Organizacije za ekonomsku suradnju i razvoj* nejednakost između bogatih i siromašnih u državama članicama spomenute organizacije dosegla je rekordne razine. Neki od uzroka takve situacije jesu trend zapošljavanja na pola radnog vremena, na nepuno radno vrijeme, na određeno vrijeme, kao i visoka stopa nezaposlenosti (usp. Lider.media, 2015). Uzrocima bi se mogao pribrojiti i sve veći broj poslodavaca koji svoje zaposlenike plaćaju minimalnim iznosima ili pak ih ne plaćaju uopće zbog čega propadaju tvornice posljedično čemu se javlja sve veći broj ljudi s financijskim teškoćama. Popularna kultura, na sebi svojstven način, tematizira nejednakost između bogatih i siromašnih ukazujući na problem siromaštva s kojim se susreće sve veći broj ljudi. Primjerice, u filmu *Borac iz kartonske kutije* (2016) Knatea Gwaltneya prati se život beskućnika kojeg su regrutirali bogati tinejdžeri da se bori protiv drugih beskućnika. Film pokazuje da postoje ljudi koji su toliko teškoj financijskoj situaciji da su spremni učiniti baš sve kako bi zaradili za obrok, jednako kao što postoje ljudi koji ne cijene činjenicu da im financije ne predstavljaju problem i kojima tuđa nesreća služi kao zabava.

Književnost također tematizira, na djeci primjeren način, navedeni problem ukazujući kako takva situacija utječe na razmišljanja i postupke likova dječjih romana. Tema razlike između bogatih i siromašnih prisutna je u romanu *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića. Po dolasku lunaparka u grad, dječak Stanko osjeća razočaranje jer je lunapark na obližnjoj livadi, no on mu se ne može veseliti zbog teške ekonomske situacije njegove majke koja radi po cijele dane:

– A zašto smo mi stajali i samo gledali kako se druga djeca voze? Zato što mi nemamo novaca. Nama roditelji ne mogu dati stotinu dinara za deset vožnji kao njihovi roditelji njima. Onaj lunić, u kojem se zabavljaju samo ona djeca koja dobivaju puno novaca od svojih roditelja, naselio se na našu livadu [...]. (Pulić, 2011: 59)

No, takva situacija nagnala ga je da ode u lunapark po spuštanju mraka, za vrijeme majčine noćne smjene, a kako je zaspao vozeći se, u nedjelju su ga uhvatili policajci. Dakle, siromašna djeca nerijetko pribjegavaju krađama, provalama i drugim oblicima kršenja zakona iz nužde kako bi si osigurala sredstva za život (usp. Karačić, 2008) ili zbog potrebe za pažnjom i zadovoljavanjem želja (usp. Bijedić, 2014).

U romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić na ekonomsku nejednakost upozorava Ladina majka:

Stara je jedva upalila auto psujući sve po spisku, osobito život u kojem...

– Fufice bez osnovne škole voze mercedese, a ja se cijeli život patim, i gledaj! (Šesto Stipaničić, 2009: 162)

Izuzev nejednakosti bogatih i siromašnih koja je iskazana kroz posjedovanje materijalnih dobara, ovdje se iščitava i nejednakost u stupnju obrazovanja. Dakle, Ladinu majku zaokuplja i činjenica što obrazovanje ne garantira uspjeh i ekonomsku sigurnost. Također, nevoljkosti majke doprinosi i degradacija Ladina oca s mjesta urednika, kao i ponuda koju je sama Ladina majka zaprimila. Njoj su nudili, umjesto pisanja o politici, pisanje o zabavnim sadržajima pa Lada zamjećuje da „novinare koji nisu po volji tekućoj politici bace ili u dopisništvo kakve Tunguzije ili ih prešaltaju na manje bolne teme“ (Šesto Stipaničić, 2009: 31). Ipak, Ladina obitelj nije pri samom dnu ekonomske ljestvice. Naime, Lada je sretna što može na more jer si većina djece iz kvarta ne može priuštiti ni časopise u kojima je slika mora. Njihovi roditelji su bez posla ili imaju plaće s kojima jedva preživljavaju pa, primjerice, u kiosku ne kupuju novine već ih posuđuju. Teška ekonomska situacija raspoznaje se i u postupku neimenovanog čovjeka od kojeg je Zlatkov otac kupio grob po smrti Zlatkove majke. Naime, čovjek je ostao bez posla i bio je primoran prodati grob u kojemu su bili njegovi roditelji samo kako bi preživio. Dakle, kapitalizam kao ekonomski sustav utječe na „živote likova, na njihov socijalni, gospodarski, ali i psihički razvoj“ (Bjelajac, 2015: 136).

Razvidno je da se romaneskni likovi bore s nezaposlenošću ili ekonomskom nesigurnošću na različite načine. Nikina majka, profesorica književnosti, u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić peče torte kako bi zaradila novac. Ona je „uzalud [...] slala molbe u školu, a od odbijenica je mogla reciklirati pristojnu kuću od papira“ (Huljić, 2015: 88). U boljoj situaciji nije ni njezin muž Goran koji radi u projektnom birou jer se radno mjesto i njemu 'ljulja'. U romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, dječak Janko pojašnjava da je u njegovoj obitelji najveći problem novac jer je njegov otac završio filozofiju, a izrađuje i prodaje nakit. Ni Jankova majka, koja je završila gimnaziju, nije u boljem položaju jer se bavi koloriranjem figurica u *Zagreb filmu*, a figurica je sve manje zato što *Zagreb film* propada i nema posla. No, svi spomenuti likovi snalaze se na različite načine kako bi se financijski osigurali što pokazuje da je uspjeh u životu „predmet stava“ te da ga ne garantira „diploma sama po sebi“ (Koić, 2013).

Utjecaj popularnog svjetonazora potrošačke kulture ponajbolje je izražen u razmišljanjima Tenina oca u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković. Gledajući *Dnevnik*, njezin otac konstatira:

– Naravno, rekao sam ja da neće bit dobro! [...] Propada tvornica za tvornicom. Svi bi umjesto tvornica šoping centre. A što ćemo jest? I kako da budem dobre volje? (Brajko-Livaković, 2012: 6)

Naime, njezin otac izgubio je posao i sad u 'fušu' popravlja automobile. Smatra da bi bolje prošao da je završio fakultet. Izuzev 'fuša' i drugih načina privređivanja, u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, tematizira se i 'rad na crno'. 'Na crno' radi neimenovani prodavač kod kojeg Luna i njezin otac kupuju kućne ljubimce, ribice.

Dakle, kako književnost tematizira ekonomsku neravnopravnost, ukazuje na posljedice neravnopravnosti koje osjećaju i djeca. Likovi djece prilično dobro shvaćaju situaciju svojih roditelja, no ipak, nezadovoljni trenutnim stanjem, ponekad posežu za ilegalnim radnjama kako bi se osjećali poput druge djece kojoj roditelji mogu priuštiti nešto više. Spomenuto ne čudi jer se kao imperativ popularne kulture nameće upravo potrošnja koju je nemoguće ostvariti bez financijskih sredstava.

Kao druga krajnost i posljedica ekonomske nejednakosti, u dječjim romanima tematizira se prezaposlenost odraslih osoba. Prema tomu, likovi roditelja nerijetko su prezaposleni „da bi imali vremena za svoju djecu i njihove probleme“ što pak pridonosi padu njihove odgojne funkcije (Lavrenčić Vrabec, 2002: 12). Kao što klaun Ihtiman, u romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, obrazlaže:

Također ima djece čija oba roditelja rade od jutra do mraka izvan kuće, a djeca ostaju sama. Kad majke, napokon, dođu kući, čeka ih brdo poslova pa se opet nemaju kad družiti sa svojom djecom. (Grković-Janović, 2010: 64)

Prezaposlenost roditelja uzrokuje usamljenost i dosađivanje djece (usp. Drga, 2011). Da postoji mnogo roditelja koji nedovoljno vremena posvećuju svojoj djeci tematizira se u romanu *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića. Naime, djeca se u Majinu razredu dijele na ključaše i neključaše:

Ključaši se dijele na prave ključaše, na poluključaše i na šminkere. Najviše ima pravih ključaša, jer ima i najviše djece kojima roditelji [...] rade [...]. (Pulić, 2011: 17)

Jedan od pravih ključaša je i dječak Stanko čija majka radi u tri smjene, a takvi pravi ključaši:

podgrijavaju sebi jelo koje im mama skuha dan ranije. Sami spremaju stan i sebe za školu. Šminkeri i šminkerice ne znaju sami ni gaće navući. Lako ih je prepoznati. Prave se važni i nemaju previše osjećaja za drugarstvo. Nose ključice oko vrata kao ukras, jer u školu ne smiju nositi nakit. Ipak, neki od njih kriomice objese neki privjesak. Poluključaši su oni učenici kojima povremeno dolaze baka ili djed. Oni nekad nose, a nekad ne nose ključeve. (Pulić, 2011: 18)

I djevojčici Maji ključevi su, „najveće blago. Telefon joj je najveći prijatelj“ (Pulić, 2011: 69). Iako ju uglavnom pazi njezina baka, ona osjeća nedostatak roditeljske pažnje i često naziva gospođu koja govori točno vrijeme jer je usamljena i želi malo porazgovarati s nekim. Slična Maji jest i djevojčica Morana iz romana *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić koja nerijetko razgovara s ormarima i policama u kuhinji. Iako bake preuzimaju roditeljsku ulogu, kao u dosad spomenutim romanima i u romanu *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić u kojemu baka njeguje bolesnog Silvija, djeca, poput Lune iz romana *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić i djevojčice Matilde iz romana *Matilda i vještičji mačak* (2012) Ivanke Ferenčić Martinčić, izražavaju žaljenje što im roditelji rade dokasna ili na terenskim poslovima radi kojih dolaze kući samo za praznike. Tako djecu, osim baka, 'odgaja' i televizija. Takav slučaj pronalazi se u romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana u kojemu je djevojčica Kosjenka, „kao i većina moderne djece, odgojena na talk-showovima“ (Macan, 2007: 16). Dakako, spomenuto je posljedica novonastalih suvremenih potreba koje zahtijevaju zadovoljavanje različitih nužnosti, od otplate kredita, režija, osiguravanja namirnica pa sve do plaćanja produženih boravaka u školi za djecu, umjetničkih i sportskih aktivnosti, itd. (usp. Vlah, 2007). Uslijed svega, televizija nerijetko služi kao 'dadilja' i „direktno i indirektno utječe na usvajanje društvenih normi, stavova, uvjerenja i raznih kulturalnih vrijednosti“ (Vlah, 2007).

Dakle, popularnokulturni utjecaj, koji se projicira kroz zahtjeve potrošačke kulture, uočava se u međuljudskim odnosima. Nerijetko dolazi do alijenacije roditelja i djece što se propituje i kroz dječju književnost koja tematizira način života uvjetovan materijalnim sredstvima i dobrima, kao i njihovim nedostatkom, te promjene obiteljskih i drugih odnosa kao posljedice nedostatka materijalnog.

4.5.6. Tema korupcije

Značenje riječi korupcija podrazumijeva „pokvarenost, podmitljivost, potkupljivost i podmićivanje“ (Spahić, 2015). Bavljenje korupcijom jedna je od najstarijih profesija na

svijetu. Njezini korijeni sežu čak do primitivnih plemena u kojima su pripadnici plemena vršili usluge plemenskim vođama kako bi im oni uzvratili drugim uslugama. Korupcijom se danas smatra kršenje moralne i pravne norme, a njezini uzroci su raznovrsni (usp. Aras, 2007: 25-26). Nekada je korumpiranost bila „sinonim za sposobnog, snalažljivog čovjeka koji koristi priliku uzeti od društva nešto što mu pripada i što mu je uskraćeno nizom ograničenja“ (Aras, 2007: 33), a danas se smatra devijantnim ponašanjem (usp. Kregar, 1997). Drugim riječima, korupcija se u suvremenom vremenu osuđuje kao negativna pojava, a oni koji se bave njome osuđeni su od strane javnosti. No, ipak, korupcija je i dalje prisutna kako kod ljudi na vodećim položajima, tako i kod 'malih' ljudi, da bi se postigli neki ciljevi.

Danas, popularna kultura kroz medije bez ustezanja progovara o različitim oblicima korupcije. Naime, kao osnovna ideja liberalizma nameće se činjenica da je moguće raditi sve što se poželi tako dugo dok se svojim postupcima ne nanosi šteta drugima. No, pod utjecajem liberalizma nalazi se i ekonomija koja je središte suvremenog društva čime se osobni interesi stavljaju ispred dobrobiti drugih. Na taj način formiraju se korumpirani ljudi koji svoje osobne interese nikad ne stavljaju nakon interesa drugih, bilo da je riječ o nekom pojedincu ili zajednici (usp. Vladušić, 2015). Popularna kultura obilježena je „maksimom koja poručuje da svaki čovjek treba 'biti individua'“ (Tomašegović, 2016: 11). Time stavlja naglasak na osobno zadovoljstvo posljedično čemu se ne biraju sredstva i načini ostvarivanja zadovoljstva do kojeg se nerijetko dolazi i pomoću koruptivnih radnji.

Koruptivne radnje dobile su svoje mjesto i u sklopu književnosti. Djeca nerijetko oponašaju navike i ponašanje svojih roditelja (usp. Bakoš, 2013), pa tako i bavljenje korupcijom, čime se propituje utjecaj popularne kulture na njihov moralni razvoj. Primjerice, mnogi roditeljski likovi odobravaju ili čak potiču, recimo, nemoralno ponašanje svoje djece.

U romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić Lunina majka nagovara kćerku Lunu da slaže da je vanbračno dijete šefa Lunina oca, koje on ne želi priznati, i da mu pripremi da će ga na taj način sramotiti u javnosti sve dok ne odustane od otkaza kojeg sprema udijeliti Luninu ocu. Korumpiranošću se do posla se dolazi i u romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića. Novinar Zdenko Jazbec završio je na sudu nakon što je srušio 70-godišnju staricu na zebri, pri čemu je imao 0,8 promila alkohola u krvi. Stoga mu je Anabelin otac Grozdan učinio uslugu tvrdeći na sudu da izmjereni promili nisu posljedica opijanja već lijekova za smirenje te je čak preuzeo i dio krivnje lažući da Zdenku nije rekao da ne smije upravljati vozilom pri konzumaciji lijekova. Da bi mu se

Zdenko odužio, 'gurao' je njegovu kćer Anabelu u poslovnom smislu kao novinarku. U istome romanu spominje se i da Doroteina majka Marija, po struci liječnica, 'gura' poznate pacijente preko reda. U romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić i djevojčica Ivana zaposlila se preko veze u istoj tvrtci u kojoj radi njezina majka. No, osim osobnih poznanstava, za prosperitet u životu koriste se i političke veze. U prethodno spomenutom romanu, tematizira se i to što je aktualni ravnatelj Ladine škole došao na ravnateljsko mjesto izravno iz politike.

Dakako, radnje korupcije odražavaju se i na likove djece. Nakon što je Franov otac, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, postao zamjenik ministra, Fran nudi Teni pomoć pri upisu u srednju školu. No, naposljetku se uspostavlja da je Franov otac po tko zna kakvoj vezi došao na poziciju zamjenika ministra jer dolazi na vidjelo da nije završio fakultet već je kupio diplomu. Također, iako Franova prijateljica Tena, po uzoru na odrasle likove, nastoji iskoristiti svako poznanstvo kako bi se probila u svijetu mode, Fran se javlja kao moralna vertikala. Naime, suočen s očevom situacijom, trudi se u školi više od ostalih učenika pa mu na ponudi stoje stipendije na *Harvardu*, *Oxfordu* i *Sorboni* u Parizu.

Potpuno drugačiji moralni predznak ima djevojčica Marina u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Naime, ona ne želi dijeliti svoje šalabahtere s drugom djecom, već im piše šalabahtere ako joj daju 10 kuna. Nakon saznanja što se događa s Marinom, razrednica poziva u školu njezinu majku:

Mama se pojavila istoga trena. Iskočila je iz crvenog kabrioleta, koji je parkirala tik do stepenica na ulazu u školu, tako da je neko vrijeme izlaz i ulaz u školu bio nemoguć. Kad joj je raska rekla o čemu se radi, samo je visoko digla nos i rekla:

'Marina se ponaša tržišno. Zna unovčiti svoje znanje! Tko je kriv tim budalama što si ni šalabahter ne znaju napisati?' Okrenula se u stilu Cruelle de Vil i dodala neka je više ne zovu zbog takvih gluposti jer je za neke ljude vrijeme novac. (Tihi-Stepanić, 2011: 50)

Dakle, razvidno je da je Marinino ponašanje ujedno posljedica ponašanja njezine majke koja joj nije moralni uzor. No ipak, usprkos činjenici što nije moralni uzor, Marinina majka predstavljena je kao bogata i moćna žena, dok je otac djevojčice Kate prikazan kao pravnik koji godinama nije napredovao. Spomenuto Katina majka i baka povezuju s njegovim pretjeranim poštenjem. Dakle, književnost u pojedinim trenucima prikazuje poštene likove kao 'neuspješne' likove zaglavljene u kolotečini, a nepoštene kao uspješne. Naime, kako popularna kultura stavlja naglasak na individualnost i zadovoljstvo, nepošteni likovi podlegli su zlouporabi individualizma i liberalizma, dok poštteni likovi možebitno niti ne koriste puni potencijal popularnokulturnih vrijednosti već su im moralne vrijednosti na prvom mjestu.

Još jedan lik koji svoje ciljeve ostvaruje po principu 'ruka ruku mijе' nalazi se u romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović. Gospođa MacCorkindale bogata je strankinja koja je donirala novac gradu i kupila računala dječjemu domu iz kojega želi posvojiti djevojčicu. Stoga, njezin posjet gradonačelnik najavljuje ravnatelju doma ističući mu da joj zbog donacija „treba u svakom pogledu izaći u susret i s njom ljubazno razgovarati“ (Grković-Janović, 2010: 23). Po njezinom zahtijevanju djevojčice s plavim očima, ravnatelj joj govori:

– Ja bih vam predložio da uzmete jednu lijepu, tamnoputu, neobično je nadarena za glazbu i mogli biste joj pružiti šansu da razvije svoj talent. U zemlji iz koje dolazite ima mnogo obojene djece, a kod nas je to rijetkost. Naša štíćenica tamne kože teško da će imati prigodu da je netko usvoji. (Grković-Janović, 2010: 24)

No, kako gospođa MacCorkindale i dalje inzistira, ravnatelj odbija njezinu ponudu iz razloga što želi posvojiti samo jednu blizanku jer smatra da se zbog dobrobiti djevojčica sestre ne bi trebale razdvajati. Nakon toga, primio je poziv iz gradskog poglavarstva i prijeteću napomenu da se ravnatelj može smijeniti. Gradsko poglavarstvo istaknulo je da se tako ne smije ponašati prema donatorima i da je to stvar politike. Dakle, književnost tematizira jednu moguću situaciju u kojoj su naposljetku djeca žrtve korupcije i politike koja više naginje materijalističkim blagodatima nego dječjoj dobrobiti.

4.5.7. Teme vezane za spolnost

a) Odnos djece prema spolnosti

Popularna kultura ponajprije poseže za spolnošću zbog svoje komercijalne prirode (usp. Pauletta, Maružin, 2015, prema Radić, 2015). Naime, „seks je ultimativna tema koja privlači pažnju ljudi, a marketinške agencije danas to koriste kako bi prodale doslovno sve“, od donjeg rublja, kozmetike, automobila do klima uređaja (Japec, 2015). Seks se koristi čak i kao ono što će privući ljude da doniraju svoje organe (usp. Japec, 2015). Jednako tako, teme vezane za seks provlače se kroz tekstove popularnih pjesama, književnosti, filmova i drugih vizualnih umjetnosti. Već 50-ih godina 20. stoljeća u hrvatskoj književnosti „krugovaški naraštaj pisaca u cjelini karakterizira slobodniji odnos prema erotizmu“ (Visković, 2010: 499). 60-ih godina 20. stoljeća odigrala se seksualna revolucija u globalnim razmjerima uslijed čega se i na domaćem terenu pojavljuju prijevodi erotskih djela, a 70-ih godina mnogi pisci zaokupljeni su seksualnim temama (usp. Visković, 2010: 499).

Tabui oko spolnosti ponajprije su se počeli rušiti u svjetskoj književnosti za tinejdžere pa se u 70-im godinama 20. stoljeća počelo pisati o „tinejdžerskoj spolnosti, tinejdžerskoj trudnoći, abortusu, kontracepciji, seksualnosti...” (Lavrenčić Vrabec, 2002: 11). Teme vezane za spolnost paralelno se javljaju i u dječjoj književnosti i ponajprije su vezane za temu rođenja (usp. Težak, 2002: 23). Stanje u hrvatskoj dječjoj književnosti tumači Stjepan Hranjec (2008):

Još je više do u ovo suvremeno doba hrvatska dječja književnost šutjela o erotskim temama – spolnosti, dolasku na svijet, seksualnim odnosima; kad je takva tema i bivala aktualizirana, dječjem čitatelju nudile su se diskretne, samozatajne strukture [...]. (Hranjec, 2008)

No, u suvremenom vremenu djeca se neminovno susreću s temama vezanima za spolnost koje nameću popularnokulturni mediji. Stoga, teme vezane za spolnost javljaju se sve učestalije i u dječjoj književnosti, a njihov korpus više ne obuhvaća isključivo teme vezane za rođenje. Koliko su djeca upoznata sa spolnošću i koliko su po tom pitanju liberalniji suvremeni roditelji, tematizira se u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić. Naime, djevojčici Luni učiteljica je donijela mnogo knjiga i tražila od nje da ih prolista. Pri susretu sa slikom golog muškarca i žene unutar jedne od knjiga, Luna je zaključila da joj to nije prvi put da vidi gole ljude, ali se čudila da joj nitko ne brani gledati takve slike. Dapače, Luna tumači:

Kod žene mi nije bilo ništa nepoznato jer sam mamu vidjela sto puta. [...] Ona se 'kao i sve moderne žene nije stidjela svojeg tijela' i obožavala se sunčati bez gornjeg dijela kupaćeg kostima. No muškarac mi se učinio zanimljivijim, i baš sam ga htjela pažljivije promotriti [...]. (Babić Višnjić, 2003: 87)

Iz navedenog ulomka vidljiv je popularnokulturni utjecaj kroz način na koji moderni roditelji odgajaju djecu ne sakrivajući čak ni svoje intimne dijelove tijela od njihovih pogleda. No, djeca su upoznata s (intimnim) dijelovima tijela koji se pojavljuju u medijima, 'zahvaljujući' i popularnim načinima aktivizma koji uključuju razodijevanje. Primjerice, aktivistica Gypsy Taub (2012) koja se služi obnaživanjem u javnosti kako bi ukazala na aktualne probleme tumači:

Golotinja neće preplašiti ili ozlijediti malu djecu, pa jeste li ikada vidjeli dijete da plače nakon što je vidjelo голу osobu? Ne, djeci je golotinja smiješna. Ona ih ne traumatizira. Normalna je i prirodna. Osporavanje našeg prava da budemo goli je napad na ljepotu, ljubav, slobodu i umjetnost. (Taub, 2012, prema Slobodna Dalmacija, 2012)

No, kako se djeca sve ranije upoznaju s različitim prikazima spolnosti, u dječjoj književnosti tematizira se i njihov promijenjen odnos prema seksu. Ponajprije se tematizira

njihovo sve ranije stupanje u prvi seksualni kontakt, što na neki način korespondira s popularnokulturnom stvarnošću (usp. Lepušić, Radović-Radovčić, 2016). Naime, u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić, djevojčica Ivana izgubila je nevinost još u osnovnoj školi. Također, općenito na seksualno ponašanje utječe i društvena okolina te socijalne promjene (usp. Lepušić, Radović-Radovčić, 2016), a djeca najčešće razgovaraju o seksu s vršnjacima (usp. Puhovski, 2012, prema Borovac, 2012). Spomenuto je tematizirano u prethodno navedenom romanu u kojemu djeca razgovaraju o seksualnom životu svojih roditelja te baka i djedova, o načinima na koje su oni sami izgubili nevinost, samozadovoljavanju, itd. Drugim riječima, kako pojašnjava djevojčica Lada, razgovaraju „tko se s kime, tko nije, zašto nije, kako je, koliko puta i u kojoj pozi, naravno seksao“ (Šesto Stipaničić, 2009: 86). U romanu se tematizira i gubitak nevinosti djevojčice Lade:

Ljubili smo se i bacili na taj njegov krevet. Ja sam ležala na leđima, a on nekako uz mene. Ljubili smo se dalje, samo što je on desnom rukom provjeravao nalaze li mi se grudi ondje gdje bi se trebale nalaziti. Onda mi je počeo otkopčavati vestu. Lukavo sam to smislila. Tako je i na filmu. [...] Otkopčao mi je tu vestu i milovao me po cicama, a onda je krenuo prema mojim levisicama. [...] Nakon dvije minute bila sam u grudnjaku i gaćicama. Ostavila sam njemu da se sam skida. To da ženska skida frajera nikad mi se u filmovima nije svidjelo. [...] Legao je na mene i polako mi desnom rukom skidao one moje čipkaste gaćice. [...] Zlatko i ja goli u krevetu! [...] Prelazio je rukom duž cijele lijeve strane moga tijela, a onda mi je tom istom desnom rukom lagano odmaknuo lijevu nogu u stranu. (Šesto Stipaničić, 2009: 170-171)

Dakle, već je iz ovog ulomka, kroz Ladino osmišljavanje 'pokreta' i 'radnji' kakve je vidjela na filmovima, vidljivo koliko je veliki popularnokulturni utjecaj na same predodžbe o tomu kako izgleda seksualni odnos. Također, ovdje ni književnost, pomalo koketirajući s trivijalnom književnošću, ne negira utjecaj popularne kulture na spolnost djece. Čini se da suvremeno društvo kroz medijske prikaze seksa i drugih seksualnih radnji na neki način omalovažava sam seksualni čin pa se nerijetko nevina djeca, ali i nevini mladi, osjećaju 'drugačijima' (usp. Index.hr, 2016c). Spomenuto dočarava Ladina izjava da se „osjećala nekako normalnom u pozitivnom smislu“ nakon što je izgubila nevinost (Šesto Stipaničić, 2009: 171).

No, u *Debeloj* (2009) nema riječi o bitnoj stavki, kontracepciji. U romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić, kroz tematiziranje Viktorova nagovaranja djevojčice Kate da stupe u spolni odnos, autorica se samo površno dotiče kontracepcije u trenutku kad Viktor pokazuje Kati *Durex* kondom, želeći joj dati na znanje da je 'spreman' za seks. Dok neki tvrde da je kondom i „danas dio popularne kulture“ (Tportal.hr, 2010b), drugi tvrde da je „upotreba kondoma“ protjerana „iz pop kulture i polja zabave“ pa se, primjerice, na televiziji ne

pojavljuju „preporuke za korištenje kondoma“ (Superžena.net, 2014). U sličnom raskoraku po pitanju kontracepcije nalazi se i dječja književnost u kojoj se problematiziraju teme vezane za spolnost, ali ne i teme vezane za zaštitu od neželjene trudnoće i spolno prenosivih bolesti.

b) Abortus i život neželjene djece

Pod utjecajem popularne kulture koja ruši sve tabue, suvremena dječja književnost prihvaća se i onih tema koje su prije bile nezamislive u dječjoj produkciji (usp. Hranjec, 2008). Tako se kao tema javlja pobačaj, ali se tematizira i život neželjene djece. Iako popularna kultura ruši tabue, o pobačaju se govori sa zadržkom. Tema pobačaja još uvijek je stigmatizirana u medijima i popularnoj kulturi općenito (usp. Kujundžić, 2014). Takva problematika „gotovo u potpunosti izostaje iz popularne kulture“ što potvrđuje i podatak da je od strane Sveučilišta u Kaliforniji identificirano „svega 300 filmskih i TV priča s tematikom pobačaja u razdoblju od 1916. do 2013. godine“ (Kujundžić, 2014). Također, „prikazi pobačaja u popularnoj kulturi uglavnom su ograničeni i nemaju nužno pretjerane veze sa stvarnošću“ pa se prikazuju kao riskantni, a žene koje se odlučuju na pobačaj kao zle, sebične ili pak su žrtve okolnosti (žrtve silovanja, incesta, premlade trudnice...) (Kujundžić, 2014). S progovaranjem popularne kulture o pobačaju, u društvu se pojavio i aktivizam suprotna predznaka. Naime, mnogi su pobornici teorije prema kojoj život počinje po začeću pa se tako u Hrvatskoj, po raspravi o reproduktivnim slobodama, javljaju aktivisti koji molitvom ispred bolnica žele spriječiti pobačaje. Također, 2016. godine održao se u Zagrebu i *Hod za život* kojim se nastojalo ukazati na pravo na život nerođene djece. Takvim istupima i promocijama u javnosti, i suprotna strujanja koriste popularne medije i strategije kako bi pridobili pobornike.

Postoje različite okolnosti u kojima se žene odlučuju na pobačaj, a jedna od njih tematizirana je u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić. Naime, Ladin brat Dado u vezi je s djevojkom Zinkom s kojom ima seksualne odnose. Po saznanju da je trudna, Dado joj nudi brak, no ona se ipak odlučuje za pobačaj. Iako se Dado ovdje javlja kao moralna vertikala spremna učiniti 'pravu stvar', Zinka nije predstavljena kao sebična i zla osoba što je razvidno iz činjenice da se cijela priča o Zinki i pobačaju ne nastavlja u smjeru osude Zinke ili njezinog ukalupljivanja u konture problematičnog lika koji snosi negativne posljedice pobačaja. Dakle, u tom segmentu, ovaj roman postavlja se liberalno spram teme pobačaja. Dokazano je da se žene ne odlučuju na pobačaj isključivo jer su žrtve okolnosti ili su ostale bez potpore bližnjih, već odluku donose iz razloga što ne žele imati djecu (usp. Kujundžić,

2014). Upravo takav stav može se iščitati i u romanu *Debela* (2009). Također, postoje žene koje odluče roditi, no ne žele zadržati djecu. Spomenuto se, usputno, tematizira u romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović u kojemu se spominje da se u dječjem domu *Pčelica* „već desetljećima podižu i odgajaju djeca bez roditelja – mrtvih, bolesnih ili nepoznatih“ te se jednako tako tematizira i kvaliteta života djece bez roditelja jer se dojenčad najčešće posvaja dok veća djeca imaju manje šanse (Grković-Janović, 2010: 8). Ipak, dom nije prikazan kao mjesto u kojemu se djeca iskorištavaju za kućanske i slične poslove, u kojemu odrastaju bez ljubavi, već se pod utjecajem popularne kulture dječji dom prikazuje kao mjesto empatije. Također, u romanu *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca usputno se tematizira Vlastino porijeklo. Roditelji joj priznaju da oni nisu njezini pravi roditelji i da je bila ostavljena na vratima samostana pa su ju posvojili po otmici njihovog pravog sina Rudija tj. Kumpića.

Dakle, kao što popularna kultura počinje progovarati o abortusu, i dječja književnost čini iskorak u tematiziranju 'vrućih' tema. Dovoljno se prisjetiti kako su djela, ovdje spomenute, Silvije Šesto Stipaničić napadana od strane konzervativnih strujanja i žigosana kao „nastrana, pornografska, pedofilska“ (Hrgović, 2016). S druge strane, mnogi su istupili u njezinu obranu. Posljedično spomenutom, njezina djela su popularizirana u javnosti i potaknute su bezbrojne rasprave iako se, paradoksalno, temama abortusa u pravom smislu riječi ne bavi ni popularna kultura u cijelosti, a dječja književnost spomenutih se tema dotiče samo površno i usputno. Kako god, „prevelika je doza histerije [...], a premalo povjerenja u mlade“ pri čemu se uloga književnosti sagleda u tome da ih pripremi na možebitne susrete s takvim iskustvima (Hrgović, 2016).

c) Pedofilija

Popularna kultura kroz medijske slike promiče promiskuitetno ponašanje, a posljedično tomu, u dječjoj književnosti kao tema pojavila se i pedofilija kao „vrsta seksualne perversije“ usmjerene prema djeci (Stanić, 2005: 24). Ipak, tematiziranjem pedofilije, popularna kultura razgraničava promiskuitetno ponašanje koje u većini slučajeva šteti samo osobi koja ga svjesno i dobrovoljno prakticira, dok se pedofilskim činom šteti osobama, tj. djeci, koje nisu u mogućnosti obraniti se od seksualnih devijacija. Popularna kultura time razotkriva mračne strane seksualnih devijacija otkrivajući unutar medija počinitelje devijacija i osuđujući njihovo ponašanje. Tematiziranje pedofilije javlja se u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić i *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara.

U romanu *Debela* (2009), iako sporadično, u Ladinim sjećanjima iz osnovne škole prisutan je profesor tjelesnog odgoja koji je dirao djevojčice. Lada se prisjeća da djevojčice nisu željele govoriti o tome jer su se sramile. Ipak, jedna od zlostavljanih djevojčica povjerila se svojoj majci koja je poduzela određene postupke kako bi profesor završio u zatvoru. Po njegovu zatvaranju, saznalo se da je već bio optužen zbog silovanja maloljetnice i da se pedofilskim radnjama nije bavio po prvi puta.

U romanu *Zvijeri plišane* (2008), autor indirektno progovara o temi pedofilije. Povod usputnom tematiziranju pedofilije jest reakcija na Janičino i Hrvojevo grubo ponašanje prema plišanim igračkama:

I, uostalom, zakonom je zabranjeno da djecu dira netko koga djeca ne vole pa bi zaista bilo u redu da se već jednom donese i taj zakon, koji će zabraniti da plišane životinje dira neko koga one ne vole! (Krušvar, 2008: 97)

Dakle, tematizirajući pedofiliju, Šesto Stipaničić predstavlja realnu situaciju koje se pribojavaju svi roditelji i dječji skrbnici te pokazuje ispravne načine rješavanja takvih događaja uklanjajući svaku dilemu o krivnji žrtve pedofilije. Suosjećajući sa žrtvama, autorica pojašnjava da nisu krive za nezakoniti čin koji su proživjele te ističe da se počinitelji trebaju razotkriti čime će se spriječiti novi napadi. Također, isto naglašava i Krušvar kroz primjer lošeg odnosa djece prema svojim igračkama, upozoravajući djecu na taj način kako je neprimjereno da itko dolazi u fizički kontakt s njima ako ona sama to ne žele. Dakle, popularna kultura kroz književnost suočava i upozorava djecu na možebitne opasnosti te ih upućuje na ispravne načine rješavanja takvih situacija.

4.5.8. *Raspad tradicionalne obitelji*

U popularnokulturnom vremenu, unutar dječje književnosti mijenja se slika odraslih stoga oni nisu prikazani kao „nepogrešivi autoriteti, nego kao nemoćni ljudi s pregršt grešaka“ (Lavrenčić Vrabec, 2002: 12). U skladu s time, u suvremenoj književnosti tematizira se slom tradicionalnih obiteljskih vrijednosti i raspad tradicionalne obitelji kroz propast brakova, rastave, prijevare, oblikovanje likova samohranih roditelja, itd. (usp. Lavrenčić Vrabec, 2002: 12). Dakako, takve teme djeci omogućuju bolje „razumijevanje svijeta koji ih okružuje“ (Mayer, 2012: 3). Tematiziranje rastave braka unutar dječje književnosti svakako je od velike važnosti s obzirom da, prema nekim podacima, „svaki peti brak u Hrvatskoj završava

rastavom“ pri čemu djeca samu sebe nerijetko krive za rastavu svojih roditelja (Gjurković, Vrsaljko, 2014).

Tema rastave braka prisutna je u nekoliko romana. U romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić tematizirana je rastava braka u kojoj djevojčica Nika krivi samu sebe za odlazak oca. Kako su se njezini roditelji rastali kada je ona imala svega 4 godine, posljednje sjećanje koje veže za oca je „tresak izlaznih vrata, iza kojeg je tata otišao u nepovrat“ (Huljić, 2015: 11). Njegov odlazak povrijedio je i Nikinu majku koja se nosila s traumom promijenivši svoj izgled. No, Nikina majka se preudala, a njezin novi muž Goran, tj. Nikin očuh, dobar je „kao kruh, i to onaj koji mama peče nedjeljom, 'da zamirišu kuća i duša“ (Huljić, 2015: 17). Kroz tematiziranje rastave, ovdje se pobija i stereotipni prikaz očuha kao loše osobe koja ne mari za dijete koje biološki nije njegovo. Jednako tako, kroz priču se razjašnjava da djeca nisu nositelji krivnje za separaciju svojih roditelja što je potrebno naglasiti s obzirom da djeca „u takvim situacijama osjećaju strah, uznemirenost i krivnju“ (Čičko, 2002: 42).

U romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića istaknuto je da djevojčica Vlasta živi s majkom jer su njezini roditelji rastavljeni, baš kao što je i slučaj s djevojčicom Tinkom u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović. No, za razliku od djevojčice Nike, iz romana *Moja sestra je mrak* (2015), kojoj se otac nakon nekog vremena javio i želio uspostaviti kontakt s njom, Tinki, koja živi sa (samohranom) majkom, nedostaje njezin otac i nije joj se javio punih 7 godina. Otac koji je napustio obitelj javlja se i u romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića. Bracin otac ponovno se oženio i odselio daleko od Brace. Dakle, spomenuto se svodi na prikaz očeva kao onih koji razaraju obitelj što je može bitno i posljedica popularizacije feminizma koji ističe žene kao jake osobe koje samostalno mogu brinuti o svojoj djeci. Ipak, nesuglasice između roditelja u dječjoj književnosti ne završavaju uvijek njihovom rastavom. U romanu *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića, dječak Stanko u razgovoru s prijateljima spominje isključivo majku. Stanka i njegovu majku napustio je njegov otac, no na kraju su se njegovi roditelji pomirili pa se Stankov otac vratio kući.

U romanu *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića, tematiziranjem rastave roditelja ponajbolje je prikazan popularnokulturni utjecaj na (ne)jedinstvo obitelj. Dadin otac napustio je Dadu i njegovu majku zbog neslaganja s puncem Franjom, no s druge strane, njihovu braku suprotstavljen je brak ženinih roditelja tj. brak Dadine bake i djeda. Oni nipošto nemaju savršen brak, no ipak ostaju zajedno i zajedno rješavaju razmirice. Tematiziranje rastave u

ovom slučaju ukazuje na razliku između vrijednosti starijih generacija ('u dobru i u zlu') i vrijednosti mladih generacija (samo 'u dobru') potpalih pod popularnokulturni utjecaj. Dakako, spomenuto se ne može pripisati isključivo utjecaju popularne kulture već i suvremenim liberalnijim svjetonazorima, višoj stopi obrazovanih ljudi što rezultira financijskom samostalnošću, itd.

Iako se u suvremenom vremenu razvod ne doživljava kao nešto potpuno negativno, čemu svjedoči i podatak o broju raspalih brakova, društvo ipak osuđuje parove koji su se odlučili na taj korak (usp. Japćec, 2014). Razvod kao stigmatu vješto je tematizirala Jasminka Tihi-Stepanić u romanu *Imaš fejs?* (2011). Naime, o Katinu prijatelju Viktoru brinu njegov otac i djed jer je Viktorova majka preminula. Viktorov otac, nešto kasnije, ponovno je stupio u brak, no brak je završio razvodom jer s tom ženom nije više želio imati djecu. Po propasti braka, za sebe je govorio da je udovac iz razloga što je spomenuto ljepše zvučalo nego kad bi se okarakterizirao rastavljenim. Navedenu odluku Viktorova oca protumačila je Katina majka:

Biti udovac je volja Božja, a biti razveden je stigma, komentirala je moja mama. (Tihi-Stepanić, 2011: 89)

Dakle, uočljivo je da se još uvijek rastavljeni ljudi „svakodnevno susreću s nekim tipom osude drugih jer se njihov brak raspao“ što je prikazano i u dječjoj književnosti (Japćec, 2014).

Popularnokulturni utjecaj detabuiziranja određenih tema vidljiv je i u tematiziranju nevjere, tj. preljuba, unutar dječje književnosti. Kako je nevjera „širi pojam i obuhvaća općenito čin kojim je prekršena vjernost općenito“, ovdje će biti riječ o preljubu koji je „specifična nevjera te obuhvaća prekršaj bračne vjernosti“ (Crkvenčić, 2012). Popularna kultura u znaku provokativnosti ljude neprestano stavlja pred iskušenja. Stoga se preljub, kao dio svakodnevice, tematizira i u mnogim popularnim filmovima, serijama, trivijalnoj književnosti, a sada i u sklopu dječje književnosti (usp. Rizvanović, 2011). Tematizaciji preljuba pristupili su mnogi autori od kojih će se ovdje sagledati nekoliko njih.

U romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, preljub se tematizira kroz odnos Lunina oca i njegova šefa. Naime, njegov šef mu priznaje da se rastao i da ima novu, bogatu i mladu, djevojku koju Luna opisuje:

Dok je to govorio (očev šef, op. K. S.) pokazao je prema djevojci duge smeđe kose i kratke zelene suknje [...] koja je sjedila na panju i pokušavala papirnatom maramicom očistiti cipele s najvišom petom koju sam ikad vidjela. (Babić Višnjić, 2003: 82)

Iz opisa djevojke iščitava se popularnokulturni trend ostvarivanja ljubavnih veza muškaraca s mnogo mlađim djevojkama. S obzirom da muškarcima imponira biti viđen s mlađim djevojkama, odabirom mladih i zgodnih partnerica povećavaju svoje samopouzdanje, ali i hrane svoj ego (usp. Zadovoljna.hr, 2010). Spomenuto je moguće protumačiti i kao neke od uzroka nevjere. Naime, mlade žene ponajprije teže ostvarivanju obitelji, a tek potom i ostvarivanju karijere. Kod muškaraca je situacija obrnuta. U zrelijoj dobi, žene više ne žele zanemarivati same sebe stavljanjem obitelji na prvo mjesto, već teže ostvarivanju karijere, dok muškarci počinju shvaćati da su zanemarili obitelj radi karijere i žele se više posvetiti privatnom životu. Raskorak u razmišljanjima nerijetko vodi do nerazumijevanja, posljedično čemu dolazi do preljuba, a nerijetko i raspada brakova (usp. Dragčević, 2013).

No, šef Lunina oca nije jedini koji je počinio preljub. U romanu *Zaljubljen do ušiju* (2012) Mire Gavrana, Marijeva majka saznaje da njezin muž ima ljubavnicu Ankicu stoga ga naziva ženskarom. Kako bi se izvukao iz nevolje, muž joj laže da s njome pregovara oko vojnih pitanja. No, kulminacijom događaja, muž obećava da će prekinuti aferu. U romanu se kao uzrok preljuba nazire alkoholizam Marijeve majke. Ipak, naposljetku uspijevaju spasiti brak promijenivši okolinu u kojoj žive preseljenjem u Zagreb i majčinim opraštanjem preljuba. U romanu je tematizirana jedna može bitna obiteljska situacija uzme li se u obzir da žene lakše opraštaju preljub (usp. Krizmanić, 2005, prema Perica, 2005) i da su muškarci skloniji nevjeri (usp. Jureško, 2013). No, jednako tako, preljub nije glavni uzrok udaljavanja partnera ili rastava brakova, već su dominiraju uzroci poput alkoholizma s kojim se bori i Marijeva majka (usp. Krpan, 2005, prema Perica, 2005).

Preljub s mlađom ženom koji je presudio braku, tematiziran je i u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović. Naime, Tinkin otac, fakultetski profesor, odlučio je napustiti obitelj zbog jedne od studentica. Ne pojavivši se na dodjeli nagrade koju je osvojila Tinkina majka za knjigu pjesama koju je posvetila upravo njemu, Tinkina baka zaključila je da je bio prezaposlen jer se divio „geometrijskom znanju svoje dugonoge studentice“ (Matanović, 2015: 61). No, tematizirajući preljub Tinkina oca, autorica se dotiče i posljedica takvih postupaka kroz Tinkin govor o ocu:

Nedostajao mi je tata. Nedostajao mi je stvarno. Nedostajao mi je iako sam bila ljuta na njega. I to jako. Jače. Ajmo i sa superlativom. Najjače. A kako i ne bih. Imam pravo na to. Nije mi se javio punih sedam godina. Samo me druga baka katkada nazove i prenese tatine pozdrave. Kaže da tata misli na mene i kako se nada da ću ga posjetiti kad narastem. (Matanović, 2015: 29)

Dakle, djeca podnose najveći teret i žrtvu loših odluka svojih roditelja, u ovom slučaju posljedice očeva preljuba koji je doveo do rastave braka (usp. Košćić, 2009). No, preljub s mlađima od sebe ne čine samo muškarci, već i žene. Spomenuto se tematizira u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić. Kao uzrok opijanja prijateljice Ladine majke, zbog kojeg je završila u bolnici, iščitava se preljub njezina muža. Naime, iako je Slavica bila atletska rekorderka i urednica sportske rubrike, propila se kad ju je treći muž ostavio zbog 20 godina mlađe žene, no i Slavica je svojeg prvog muža 'otela' na isti način njegovoj ženi. Također, u istomu romanu, majka Ladine prijateljice Ivane ima ljubavnika koji bi joj po godinama mogao biti sin. Ipak, tematizirajući preljub, pokazano je da njegov ishod ne mora nužno završiti raspadom braka, kao što je u Slavičinu slučaju. Ivanina majka vratila se svome mužu koji joj je oprostio bračnu nevjeru. No, opraštanje preljuba, ne znači i zaboravljanje preljuba (usp. Jović, 2014) stoga i djevojčica Lada kaže za Ivanine roditelje da su još uvijek „u fazi pomirenja“ (Šesto Stipaničić, 2009: 172).

Iako nije došlo do preljuba, on se tematizira i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Djevojčica Kata pomišlja kako njezina majka ima ljubavnika jer je kupila modernu odjeću i skratila kosu, što za njezinu 'staromodnu' majku nije svojstveno. Dakako, Katina razmišljanja potaknuta su člancima u popularnim časopisima:

Čitala sam (kaže Kata, op. K. S.) da žene u tim godinama polude pa počnu *misлити na sebe* i potpuno zapuste obitelj [...]. (Tihi-Stepanić, 2011: 99)

Mama se nasmijala i dala Zvonku zvonku pusu. Tako rade sve preljubnice. Dobre su si s mužem da ovaj, siromah, nešto ne posumnja. Neke su čak bolje prema muževima otkad imaju ljubavnika. Čitala sam o tome u *Glamuroznom tjedniku* kod frizera. (Tihi-Stepanić, 2011: 99)

Dakle, razvidno je da se kroz popularnokulturne sadržaje provlače teme vezene za rastavu i preljub. Popularne emisije i časopisi neprestano se bave rastavama i preljubima poznatih osoba postavljajući pritom teorije zašto je do rastave ili preljuba došlo. Također, umanjivanjem tradicionalnih vrijednosti poput vjernosti, poštenja, odgovornosti i monogamnosti te promicanjem tzv. otvorene veze, za koju se čini da je „suvremena inačica“ monogamne veze, čini se da popularna kultura indirektno pridonosi pojavi preljuba i rastava (Romić, 2011). Jednako tako, popularnokulturni sadržaji postavljaju pitanje može li jedna osoba zadovoljiti sve potrebe svojega partnera (usp. Kvarantan, 2013). Iako su takva očekivanja nerealna, postavljeno pitanje pruža alibi osobama koje se odluče prevariti partnera. Takvim razmišljanjima u prilog idu i izjave slavnih osoba, idola suvremene djece i mladih

generacija općenito⁹¹. Dakle, popularna kultura promiče neke sasvim drugačije vrijednosti u kojima bračna zajednica i vjernost nisu zastupljene iako su u društvu prisutna i strujanja koja podupiru rekatolizaciju. Kao što zamjećuje Maca Jogan (2008), rekatolizacija nije novost ni osobina 21. stoljeća. Ona je zapravo odgovor ponuđen od strane Katoličke Crkve na novonastale radikalne promjene u društvu izazvane, između ostalog, i dobro prihvaćenom popularnom kulturom. Naime, već 80-ih godina 20. stoljeća u zapadnoeuropskim društvima sekularizacija dobiva na vrijednosti posljedično čemu se ljudi udaljuju od crkvenih nauka, a tradicionalna vjerovanja u Raj, Pakao, i sl. slabe (usp. Jogan, 2008: 29, 33). No, i Crkva se koristi popularnokulturnim strategijama kako bi širila svoj nauk. Tako se na televizijskim programima mogu pronaći emisije vjerskoga karaktera, prijenosi misa, ali i izjave poznatih osoba koje za svoje uspjehe zahvaljuju svecima (poput Željka Babića, jednog od izbornika rukometne reprezentacije, koji se u medijima za uspjehe zahvaljivao Gospi iz Međugorja).

4.5.9. Odnos djece prema odraslima

Odnos starijih i mladih, tj. djece, oduvijek je bio obilježen nerazumijevanjima i sukobima (usp. Tadić, 2016). Tematizirajući njihov odnos, književnost ukazuje kako se pod utjecajem popularne kulture on neprestano mijenja. Već 60-ih godina 20. stoljeća djeca i mladi postaju kritičniji „prema postojećim vrijednostima, društvenima normama i starijima. Počeli su se odupirati pravilima tradicije, ponašanja, odgoja, oblačenja...” (Lavrenčić Vrabec, 2002: 9). Djeca potpala pod popularnokulturni medijski utjecaj sve češće iskazuju svoju skepsu spram vrijednosti odraslih (usp. Pahor, 2011) stoga nerijetko dolazi do konflikata mladih sa starijima, „ismijavanja njihovih vjerovanja“, nepoštivanja „u smislu ponašanja i opće tradicije“ (Rusac, 2006: 333). Takvo nepoštivanje starijih i autoriteta, te olako shvaćanje ozbiljnih tema tematizira se u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac. Dok profesorica Kopljača podučava učenike o spolnosti, u razredu se pronašao 'frajer' koji svojim upadicama remeti nastavu:

Kopljača je govorila o spermijima i reprodukciji:

- Spermiji dozrijevaju oko osamnaest sati, a poslije oplodnje... – počela je koncentrirano, a tada ju je Roko prekinuo riječima:
- Super, danas u 18 sati sam, dakle, plodan... – Jasno da je nastao urnebes u razredu. [...]
- Gdje sam ono stala... – pitala je Kopljača.

⁹¹ Primjerice, Cameron Diaz otkrila je javnosti da nema ništa protiv interakcije s više partnera jer smatra da ljudi po prirodi nisu monogamni, ali društvo postavlja ograničenja (usp. Diaz, 2014, prema Sieczkowski, 2014).

Kako odrasli djecu smatraju ravnopravnima i njihov odnos se sve više temelji na partnerskom obliku odnosa umjesto na odnosu roditelj-dijete i autoritet-dijete, javljaju se problemi u socijalnom ponašanju djece (usp. Jurec, 2015). Također, popularnokulturni svjetonazori „proizvode nove društvene obrasce te modele poželjnog ponašanja“ koje djeca usvajaju putem televizijskih emisija, reklama, pjesama, itd. (Mihovilović, 2013). Jednako tako, s porastom svijesti o neprihvatljivosti ikakve vrste zanemarivanja ili zlostavljanja djeteta, gotovo uvijek ima govora o pravima djeteta, ali ne i o obvezama (usp. Klopota, 2016). Djeca, svjesna svoje 'zaštićenosti', nerijetko iskorištavaju svoj povlašteni položaj u društvu. Na taj način mijenja se i njihov odnos prema starijima jer je u popularnokulturnom vremenu važno biti popularan ma kakva god bila cijena popularnosti. Primjerice, ako je „popularno biti u buntu, negirati autoritete kao što su [...] profesori, tada i dijete može podleći tom utjecaju“ (Pleša, 2016). Stoga se u dječjim romanima nerijetko javljaju likovi djece i mladih „koji sa svojim roditeljima ili s odraslima uopće nemaju konstruktivnih odnosa“ (Lavrenčić Vrabec, 2002: 12).

Također, u romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića tematizira se zanemarivanje starijih osoba koje „predstavljaju specifičnu, osjetljivu i ranjivu skupinu“ (Vela Vrabec, 2012). Prije se poštovanje starijih osoba podrazumijevalo i nije se dovodilo u pitanje, no u suvremenom vremenu stvari su se bitno promijenile (usp. Vugdelija, 2016). Prema nekim podacima, potražnja za mjestom u staračkim domovima veća je od ponude što pokazuje da djeca sve manje brinu o starijima (usp. Bognar, 2009). Spomenuto, dakako, nije pokazatelj da su sve starije osobe koje su u domovima zanemarene od strane svoje djece, već užurbani tempo života ne dozvoljava djeci da se adekvatno brinu o starijima. Ovdje se mogu pridodati i drugi faktori, poput bolesti, neznanja i straha, koji onemogućuju mladima pružiti zadovoljavajuću skrb starijim osobama.

No, negativno promijenjen odnos djece prema starijima tematizira se u spomenutom romanu kroz primjere nekoliko starica koje su smještene u bolnicu jer njihove obitelji nemaju vremena brinuti o njima ili pak ne žele. Osjećajući se zapostavljeno i kao da su u bolnici jer ih se obitelji žele riješiti, one uzimaju stvar u svoje ruke kako bi im se osvetile zbog nebrige pa bježe iz bolnice ne bi li time svrnule pozornost na sebe te time ukazale na neprimjereno ponašanje svoje djece. Takav prikaz odnosa djece i roditelja unutar književnost nije začudan u popularnokulturnom vremenu koje stavlja naglasak isključivo na mladost dok se o starijima

manje govori. Drugim riječima, suvremeni stil života pridonosi diskriminaciji starijih osoba (usp. Vonkić, 2016). Dječja književnost progovara o takvim temama ne bi li ukazala djeci na nekorektno ponašanje prema starijim osobama i autoritetima koje je potaknuto izobličenim popularnokulturnim sagledavanjem svih onih koji ne zadovoljavaju kriterije 'mladosti'.

4.5.10. Horor teme

Od 60-ih godina 20. stoljeća „svako fikcijsko djelo s morbidnim, jezivim, nadnaravnim, ili iznimno neizvjesnim i zastrašujućim temama počelo se nazivati hororom“ (Solomakos, 2012). Horor je „fiktionalni narativ [...] koji šokira ili čak plaši čitatelja, i/ili može bitno izaziva osjećaj odbojnosti ili gnušanja“, a termin potječe od latinske riječi *horrere* što znači „učiniti da kosa strši (u zrak, op. K. S.), drhtati, ježiti se“ (Cuddon, 1999: 388). Spomenuta obilježja priskrbila su hororu naziv *književnost strave i užasa* koji se upotrebljavao prije no što je prihvaćen termin horor (usp. Cuddon, 1999: 473). Iako je nepoznato kada se termin horora počinje upotrebljavati u sklopu književnosti (usp. Cuddon, 1999: 388), unutar filmske industrije po prvi put upotrijebljen je 1931. godine, po postizanju velike popularnosti filma *Dracula* (1931) redatelja Toda Browninga i Karla Freunda, od strane *Universal Studios*-a koji je najavio snimanje „još jednog horor filma“ (Jones, 2005, prema Means Coleman, 2011). Dakle, može se reći da je filmska industrija utrla put horor žanru prema popularnosti kakvu uživa u suvremenom vremenu.

Neka od prvih značajnijih književnih djela s elementima horora jesu *Otrantski dvorac* (1764) Horacea Walpolea, *Frenkenstein* (1818) Mary Shelley, *Neobičan slučaj dr. Jekylla i g. Hydea* (1886) Roberta Louisa Stevensona, *Drakula* (1897) Brama Stokera, te djela Edgara Allana Poea (1809. – 1849.), Montaguea Rhodesa Jamesa (1862. – 1936.), Howarda P. Lovecrafta (1890. – 1937.), a od suvremenih pisaca ističu se John Saul (1942. –), James John Herbert (1943. – 2013.), Peter Francis Straub (1943. –), itd. Osobiti pečat ostavio je Stephen King (1947. –) čija su mnogobrojna horor djela ekranizirana poput horora *Carrie* (1974), *Isijavanje* (1976), *Djeca kukuruza* (1977), *Cujo* (1981), *Groblje kućnih ljubimaca* (1983), *Magla* (1984), *Ono* (1986), *Misery* (1987), itd. čime je horor postao neizbježan dio popularne kulture.

Izuzev „ubojstava, samoubojstava, mučenja, straha i ludila“ koji se javljaju u hororu, horor priče „bave se duhovima, vampirima, dvojnicima (koji izgledaju kao neka određena

osoba, op. K. S.), sukubima, inkubima (kao vrstom demonskih zavodnika, op. K. S.), poltergeistom (kao paranormalnim fenomenom, op. K. S.), demonskim sporazumima, demonskim posjedovanjem i egzorcizmom, vraćanjem, spiritizmom, vuduom, likantropijom, macabreom (stil koji se veže sa smrću, morbidnošću, tamom tj. nečim sablasnim, op. K. S.), kao i okultnim ili kvazi-okultnim praksama kao što su telekineza i psihometrija“ (Cuddon, 1999: 388). Upravo takvim uvođenjem nekog natprirodnog elementa (koji je zao, neobjašnjiv ili nerazumljiv) u 'normalnu' svakodnevicu, stvaraju se neugodni osjećaji koji dominiraju hororima (usp. Isović, 2015).

Kako je horor danas dio popularne kulture, teme koji pripadaju u njegovu domenu, kao i likove, moguće je pronaći i u dječjoj književnosti. Postavlja se pitanje zašto tekstovi horora privlače toliko široki spektar publike, od djece do odraslih. Prema teoriji Jamesa B. Weavera (2013) mlađe generacije vole horore jer time izazivaju negativne reakcije kod odraslih (usp. Weaver, 2013, prema Milović, 2013), Jeffrey H. Goldstein (1998) smatra da ljudi vole biti uplašeni jer im to pruža zabavu i nalet adrenalina (usp. Goldstein, 1998, prema Fink, 2009), a Tijana Cvetić (2013) navodi da, prema nekim teorijama, „ljudi mogu tragati za nasilnim vidovima zabave kao načinom suočavanja sa stvarnim strahovima ili nasiljem“ (Cvetić, 2013, prema Milović, 2013). No, Cvetić smatra da horori nisu posve benigni za dječju psihu (usp. Cvetić, 2013, prema Milović, 2013) pozivajući se na istraživanje Joanne Cantor (2006) prema kojemu je utvrđeno da čak 58% sudionika istraživanja, koji su gledali horore prije svoje 14. godine života, ima problema sa spavanjem, anksioznošću i drugim strahovima poput straha od klaunova, vode, životinja, strojeva, itd. (usp. Cantor, 2006). Osim toga, horore se nerijetko optužuje da potiču djecu na nasilje (usp. Čavar, 1996, prema Vukšić, 2010), a medije koji ih prenose optužuju za negativan utjecaj na djecu (usp. Vukšić, 2010). Ipak, mnogi pobornici horora ističu da iako mediji imaju veliki utjecaj, njihova primarna zadaća nije odgoj djece, a nasilje vrše i djeca koja nisu bila u doticaju s hororima (usp. Vukšić, 2010). Također, djeca između 5. i 8. godine počinju razlikovati fikciju od stvarnosti (usp. Ciboci, 2016), stoga Wendy L. Josephson (1995) navodi da djeca od 6. do 11. godine vole horor sadržaje jer takvi sadržaji u njima bude psihološko uzbuđenje i euforiju nakon čega slijedi osjećaj sreće i olakšanja, a djeca starija od 12. godina vole horor sadržaje jer ih zabavljaju. Prateći horor sadržaje, djeca istražuju i svoje strahove (usp. Josephson, 1995, prema Ciboci, 2016). Krešimir Mikić i Antea Rukavina (2006) istraživanjem su dokazali da djeca, osobito dječaci, vole pogledati horor-film, a s obzirom na vrijeme koje provedu gledajući televiziju vidljivo je

da „djeca koja gledaju televiziju više od tri sata najviše gledaju akcije, krimiće, te horor-filmove“ (Mikić, Rukavina, 2006). Sukladno tomu, književnik Ivo Brešan (2006) tumači:

Odrasli misle kako hororci nisu za djecu, ali griješe. Oni su prosto fascinirani svime što ima veze s nečim strašnim i fantastičnim. Ja sam svom unuku koji ima deset godina pustio 'Bal vampira' od Polanskog i on je bio opčinjen. Narednih deset dana samo je gledao taj film i samo smo pričali o tome, a nisam se bojao da će to utjecati na njega jer je bio svjestan da je to fikcija. Kad sam ja bio mali, najviše sam volio djela u kojima sam se morao boriti za glavnog junaka [...]. (Brešan, 2006, prema Fišić et al., 2006)

Dakle, vidljivo je da postoje i pristaše i protivnici horor sadržaja, no kako god bilo, evidentno je da se popularne horor teme pojavljuju i u dječjoj književnosti. Jedan od poznatijih romana za djecu u kojemu se javlja horor tema svakako su *Zvijeri plišane* (2008) Zorana Krušvara. Krušvar uvodi horor elemente u roman pomoću djeci bliskih plišanih igračaka. Horor elementi služe mu kao upozorenje djeci da trebaju čuvati svoje stvari, osobito igračke koje u popularnokulturnom vremenu ponekad koštaju čitavo bogatstvo. Naime, Hrvoje i Janica, nećaci kojima je Doris poklonila svoje plišane igračke, igraju se doktora uništavajući ih. Pritom Hrvoje vadi punjenje iz zeca Mrkvoja kako bi ugurao zečića Uška u njegov trbuh te ga naposljetku zašio. Spomenuto je samo dio grubosti koje plišanci podnose, ali je okidač odluke da pokušaju pobjeći. No, da bi pobjegli, morali su svezati djecu i prisiliti ih da nazovu Doris koja će doći po njih:

Odjednom, svjetlo se upalilo samo od sebe! Janica se prepala i otvorila usta da cikne od straha, ali u tom trenutku u usta joj je uskočila plišana vjeverica. Janica je zakoračila unazad [...]. Kako je zakoračila unazad, tako ju je nešto snažno ubolo u stražnjicu i ona je od uboda skočila naprijed. Međutim, ispred njenih nogu rastegnuo se pojas ukraden s njezinog vlastitog ogrtača i Janica je pala na pod. Pojas su odmah počeli vezivati oko njenih nogu. Istog časa na Janicu je nasrnuo plišani čopor, ubadajući je iglicama, lijepeći joj ruke i noge ljepljivom trakom, skaćući joj po glavi, udarajući je knjigama, papučama i sličnim predmetima. [...] Hrvoje je ležao na krevetu, na leđima. Pidžama mu je pribijena za posteljinu gomilom pribadača. Ruke i noge bile su mu još dodatno vezane ljepljivom trakom, a u ustima mu je sjedila plišana kornjača. [...] Janicu je prestravilo što je na Hrvojevim prsima sjedio plišani medvjed Grga, koji je u svojim plišanim šapama držao maminu sjekiricu za meso! I Janica i Hrvoje su se ukipili, samo su im u tišini tekle suze, bale iz nosa i drhtala su im tijela [...]. (Krušvar, 2008: 106-108)

Horor tema koja se javlja u romanu budi u čitatelju uzbuđenje i suosjećanje s potlačenim likovima, plišanim igračkama, koji se odlučuju oduprijeti svojim zlostavljačima, djeci. Kroz empatiju s potlačenim likovima razvija se i antipatija prema liku koji vrši ponašanje koje se ne odobrava (usp. Zillmann, 1983, prema Hatipović, 2013). Spomenuto potiče dječje čitatelje na razmišljanje o svojem odnosu prema drugima na način da ih navodi

na promišljanje što bi se dogodilo kad bi se strane zamijenile, odnosno, kad bi im njihove igračke mogle uzvratiti za sve grubosti.

U romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, horor tema naglašena je i uvođenjem likova s nadnaravnim sposobnostima koji pripadaju u domenu znanstvene fantastike i *fantasyja*⁹² (usp. Adamowicz, 2016). Također, prisutni likovi imaju nadnaravne sposobnosti. Primjerice, dječak Hrvoje, koji je uistinu dlakovuk, može nanjušiti ljude s velike udaljenosti, djevojčica Kosjenka ima sposobnost zamjećivanja onoga što drugi ne zamjećuju, promjene u gustoći zraka, glasove koji se šire iz kutija, odrubljene mačje glave pod grmovima koje 'obični' ljudi ne žele vidjeti, itd. Horor tema naglašena je i kroz opis, nažalost, svakodnevnih situacija:

Mrtve mačke nisu ništa neobično u gradu, pa čak ni u tako rubnom dijelu grada kao što je Kosjenkino naselje Neruševac. U prirodi ili na selu mačka možda osjeti kad joj je kucnuo čas pa se zavuče nekamo gdje će umrijeti neometano, u pameti drugih mačaka ostavši zauvijek živa. No, u gradu se mački često dogodi da kotač kamiona osjeti prije no kucanje časa pa iza nje rijetko ostane junačka uspomena, a češće krznena krpica posred kolnika koja, gažena i gažena, malokad dočeka večer.

Zato je Kosjenka u prvi mah i pomislila kako je mačka pod oleandrom živa, kako vreba vrapca ili uživa, ali onda nije mogla zaniijekati ono što su joj oči govorile: glavu daleko prenisko položenu u travi za mačku koja samo drijema i čudno nagnutu; oči otvorene, ali ni u što zagledane; dvije debele plave zunzare koje su joj plazile čelom, a da se maca nije ni pomakla. [...] Ispod oleandra, [...] nije bila cijela mačka već samo njezina glava. [...] Nitko ne siječe mačkama glave, je li tako? [...] U blizini nije bilo ni čevapdžinica ni kineskih restorana pa mačkina glava nije bila nikakav nehajno odbačen kuhinjski otpad. (Macan, 2007: 6-7)

Izuzev spomenutog, u romanu se pojavljuju i Osmorke koje izgledaju poput klonova i zapravo su preobražene mačke. No, njihov ritual 'novačenja' novih članova svakako je zastrašujući. Naime, kako bi netko tko nije Osmorka postao Osmorkom mora progutati mačića:

A maca se bacila na Mirjanu. Pandžicama joj se zabila u obraze tako da je ova zavrištala [...]. Maca joj je gurnula svoju sitnu sivu glavu u otvorena usta i počela se uvlačiti u njih.

Mirjana se gušila i davila. Suze bola tekle su joj niz lice, dok joj je grlo pokušavalo probaviti nemogući zalogaj. Pala je na koljena; ruke su joj se nemoćno tresle, znale su da će bol biti samo još jača pokuša li zgrabiti i iščupati uljeza koji joj se nije uvlačio samo u grlo već i u dušu.

⁹² *Fantasy* je „književni žanr u kojem su smještene radnje, zaplet ili likovi magični ili natprirodni“, a „odstupanje od svijeta kakvog poznajemo, [...] kod fantasy književnosti postiže se magijom ili drugim natprirodnim sadržajima“ (Krušvar, Rendić, 2013).

Koji trenutak poslije, uz posljednji trzaj repa, maca je posve nestala u Mirjani. [...] na pločnik je ispljunula gužvicu vlažne mačje dlake. (Macan, 2007: 29-30)

Ni spomenuti dlakovuk Hrvoje nije bezopasan. Njegova namjera je ubiti Osmorke na brutalan način tako da im nožem prereže vene nakon čega bi iskrvarile. Naposljetku, u velikom sukobu Osmorki, dlakovuka, pasa i djevojčica, odnosno, po završetku krvoprolića u prostoru škole, psi koji su pomogli djevojčicama da savladaju Osmorke i dlakovuke ostaju njuškati trupla poginulih u borbi.

Dakle, u spomenutom romanu razvoju horor ugođaja pridonose jezivi opisi rituala, postupci likova i oblikovnost samih likova koji pripadaju u domenu nadnaravnog.

Nešto suptilnije, horor elementi javljaju se i u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića. Jednom prilikom, bolesni dječak Nino opisuje da već po treći put osjeća prisutnost utvare blizu kreveta koja mu je toliko blizu da osjeća njezin dah. Pri njezinoj nazočnosti ne može se micati ni otvoriti oči kako bi ju vidio. Također, Nino je utvaru okarakterizirao kao duha, a svaki put kad se pojavio, Nino je saznao neku lošu vijest. Pri prvom susretu s duhom saznao je da mu je preminula baka što mu je bio i prvi susret sa smrću. Po drugom susretu otputovao je u Švedsku nakon čega je obolio. No, pri trećem susretu nije se dogodilo ništa loše već su mu pisali prijatelji iz razreda sa željom za brzim ozdravljenjem. Autor romana time je uveo jedan horor moment u već realno zastrašujuću priču o dječjoj borbi s bolešću. Kako je nejasno što je dječak zapravo osjetio, duh je ovdje u funkciji poticanja dječje mašte. No, kako bi čitatelji osjetili olakšanje karakteristično za kraj priča i filmova s horor temama (usp. Josephson, 1995, prema Ciboci, 2016), utjecaj duha na razvoj događaja je ukinut kroz naznaku da se pri njegovom posljednjem pojavljivanju nije dogodilo ništa loše.

Dakle, horor žanr, u kojem god obliku se pojavljivao (knjige, filmovi, igre), u službi je pomicanja i oblikovanja granica mašte. On uvodi ljude u realno nezamislive situacije, približava ih njihovim unutarnjim strahovima i potiče na suočavanje s njima, stoga ni popularnokulturni interes usmjeren na horor teme nije ništa neobično (usp. Sabljak, 2016). Dokaz tomu je i pojavljivanje takvih tema unutar dječje književnosti. Kako protivnici horora često navode negativan utjecaj horora na dječju psihu kao razlog zbog kojega bi djecu trebalo poštediti takvih tema, specijalistica školske medicine i psihoterapeutkinja Polona Bencun-Gumzej (2016) ističe da je prirodno da djeca imaju strahove jer ona djeca koja se u 3. godini života boje maski, u 5. godini će se bojati npr. mraka, dok će mu maske biti smiješne. Drugim

riječima, dijete će se bojati pojedinih objekata u skladu sa svojim godinama (usp. Bencun-Gumzej, 2016, prema Jurjević, 2016). Bencun-Gumzej nadalje pojašnjava:

Ono što roditelji najčešće naprave, kada vide strah kod djeteta, jest da pokušaju što brže i što prije to riješiti, 'zaštititi svoje dijete', čime mu uskraćuju njegovu razvojnu fazu [...]. (Bencun-Gumzej, 2016, prema Jurjević, 2016)

Nadalje, ističe fenomen vezan za strah:

Kada dijete prerasta strah i kada ga počinje integrirati, strah počinje imati fatalnu privlačnost. Odnosno, djeca koja su se panično bojala horora, odjednom ih počinju gledati. Iako ih se i dalje boje, postaju im silno zanimljivi i izlažu im se. To je jedna vrsta samoliječenja, psihološka imunizacija gdje se dijete kroz izlaganje onome čega se boji rastvara taj strah. (Bencun-Gumzej, 2016, prema Jurjević, 2016)

Dakle, posve je normalno da djecu, odraslu u popularnokulturnom vremenu, zanimaju horor teme. Također, djeci ne treba uskraćivati takve teme već im je potrebno pomoći da prebrode svoje strahove i počinju razlikovati ono što je fikcija, a što stvarnost. Upravo u tome, uvelike im može pomoći upoznavanje djela s horor temama koje su, dakako, prilagođene djeci.

4.5.11. Tema smrti

Kako je popularnokulturni utjecaj razvidan u rušenju tabua, a time i u odabiru tema koje će se pojavljivati u književnosti, tema smrti svoje mjesto je pronašla i u dječjoj književnosti. Naime, „djeci je izuzetno teško shvatiti konačnost zemaljskog života i rastanak od njima dragih osoba“ (Čičko, 2002: 43). Odrasli ne razgovaraju o smrti sa svojom djecom iako je neminovno da će se s njome prije ili kasnije susresti (usp. Haramija, 2002: 30). Dragica Haramija (2002) smatra da je potrebno upoznati djecu s žalošću koja se vezuje uz smrt i da je potrebno s djecom razgovarati o smrti, pri čemu dječju književnost vidi kao dobar poticaj za govor o spomenutoj temi (usp. Haramija, 2002: 30). Polonca Kovač (1988) ističe da su djeca „isto kao i odrasli izloženi različitim životnim iskušenjima, isto tako kao i odrasli razlikuju se po karakteru i temperamentu, a beskrajno su ranjiviji i prijemčivi za dojmove i raspolažu s manje informacija i iskustva“ stoga smatra da ne postoji tema koja bi se djeci trebala prešutjeti (Polonca, 1988, prema Lavrenčić Vrabec, 2002: 20). No, temi smrti u dječjoj književnosti obično se pristupa na način na koji dijete „zauzvrat dobije zadovoljštinu i utjehu“ tj. smrt nije „prihvaćena kao konačno i trajno rješenje“ (Pajnić, 2015: 45). Ipak, postoje i djela dječje književnosti „u kojima je smrt nepovratna i konačna i u kojima autor ne nudi

objašnjenje ni zadovoljštinu, a čitatelju je smrt prikazana kao neizbježna činjenica“ (Pajnić, 2015: 48).

Sanja Pajnić (2015) zamjećuje kako je interes za tu temu, osobito u suvremenom popularnokulturnom vremenu, u porastu (usp. Pajnić, 2015: 45). Drugi razlog zbog kojeg je potrebno demistificirati smrt jest i podatak koji govori o činjenici da su djeca između 3. i 7. godine života svjesna gubitka, ali ga ne razumiju stoga ga mogu mistificirati i doživjeti čak i kao kaznu. Starija djeca bolje razumiju konačnost smrti, no i njihove su reakcije na doživljaj gubitka različite – od krivnje, okrivljavanja drugih, ljutnje pa sve do samog poricanja da je došlo do gubitka (usp. Profaca, Puhovski, 2010, prema Pajnić, 2015: 46-47). Stoga se u dječjoj književnosti „tema smrti pojavljuje“, ali „najčešće nije središnja“ tema (Pajnić, 2015: 47). Kao takva, od romana koji su ovdje u fokusu javlja se u romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardša, u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić i u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić.

U romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardša smrt se tematizira pomoću likova izvanzemaljaca koji posjeduju nadnaravne sposobnosti. Naime, kad Sanonitima dosadi živjeti, prekidaju svoje postojanje uzimajući pilulu nakon koje postaju nevidljivi i nedodirljivi, ali u takvom obliku postojanja doživljavaju sve ono što je ispod njihova oblika.

Dakle, smrt je ovdje prikazana kao prelazak u viši oblik što se indirektno može povezati s kršćanskom naukom prema kojemu se po smrti, prema zaslugama u zemaljskom životu, odlazi u raj. Sukladno tomu, smrt je u spomenutom romanu prikazana samo kao promjena oblika egzistencije.

No, prema Hranjecovu (2008) mišljenju, tematski kompleks vezan za *Bibliju* i Boga može se uvrstiti u tabuistične teme kojima se suvremena dječja književnost gotovo i ne bavi (usp. Hranjec, 2008). Prema tomu, Hranjec (2002) dodatno pojašnjava:

Živimo u svijetu materijalnom, hedonističkom, konzumentskom, duhovna pitanja i teme koje se tiču vjere i smisla života danas djeluju anakrono i k tome – spominjem uvriježeno mišljenje – čemu time opterećivati djecu? I drugo, književnik je pripadnik određenoga doba, određenog društvenog sustava, svjetonazora [...]. Pa ako u njih (u dječjih pisaca, op. K. S.) nema averzije, ima zato gotovo posvemašnje nezainteresiranosti uza temu Boga. Pa se tad o njoj malo pisalo [...]. (Hranjec, 2002: 69)

No ipak, Hranjec (2008) zamjećuje dva svjetonazora koji su prisutni u suvremenoj dječjoj književnosti: jedan, nezainteresiran za biblijske teme, koji je trajao od 50-ih do 90-ih godina 20. stoljeća i drugi, koji je uslijed konzumerističke i hedonističke klime nalik prvome,

ali u kojemu su se ipak „zaredale knjige s biblijskim temama“ (Hranjec, 2008). S time se moguće složiti uzme li se u obzir da su nastala djela kao što je *Sveta Lucija* (1988) i *Divlji konj* (1989) Božidara Prosenjaka, *Dan kad se rodio Isus* (1993) Hrvoja Hitreca, *Svjetiljčica* (1999) Sanje Tomić, *Kralj rođen u štalici* (1999) Nevenke Videk, *Dekameron za golobrade pustolove* (1999) Želimira Ciglara, itd.

Nešto realnije, gubitak voljenih osoba opisan je u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) i romanu *Debela* (2009). U oba romana prisutni su likovi koji se zbog bolesti svojih roditelja susreću sa smrću. Tako se u *Moja sestra je mrak* (2015) majka djevojčice Marine razboljela, a Marina se prisjeća kako je u danima bolesti brinula za majku masirajući joj leđa i mjereći joj tjelesnu temperaturu. Na taj način, autorica je suočila lik Marine s neizbježnim završetkom bolesne majke tj. njezinom smrću. S pomisli o postojanju mogućnosti da će mu majka umrijeti, nešto drugačije se nosi dječak Zlatko. Iako je Zlatkova majka po saznanju da ima rak dojke bila podvrgnuta operaciji, rak joj se vratio i naposljetku je preminula. No, u teškim danima, Zlatko se više bavio tuđim životima nego majkom zbog čega je i dobio nadimak glavnog ogovaratelja u društvu. Uočljivo je da su autorice na različite načine pristupile istoj temi ujedno ukazujući na različite načine pomoću kojih se djeca nose sa smrću. U oba slučaja, smrt je zadesila majke. Spomenuto nije začudno jer, kao što zamjećuje Haramija (2002), u dječjoj književnosti „najčešće umire majka“ (Haramija, 2002: 36). Također, razlikujući nekoliko kategorija umiranja koje se pojavljuju u dječjoj književnosti, Haramija, između ostalog, navodi „smrt zbog bolesti“ te „smrt zbog samoubojstva“ (Haramija, 2002: 36). U prvu kategoriju može se ubrojiti tematiziranje smrti u romanu Vjekoslave Huljić (2015) i u romanu Silvije Šesto Stipaničić (2009), dok se tematiziranje smrti u romanu Ante Gardaša (2011) donekle može svrstati u drugu kategoriju. No, drugoj kategoriji, tj. smrti koja je posljedica samoubojstva, može se pridružiti i tematiziranje smrti kroz primjer Vere u romanu Silvije Šesto Stipaničić (2009). Iako samo sporadično, autorica se dotiče teme gubitka voljene prijateljice. Naime, prijateljica Ladine majke, Vera, oduzela si je život objesivši se. Također, u istome romanu, nezadovoljna svojim izgledom i neuspjehom u ljubavi, djevojčica Lada pokušala se ubiti alkoholom, tj. napiti se do smrti. No, ona je završila u bolnici i preživjela pokušaj samoubojstva. Ishod navedene situacije potvrđuje tezu Haramije (2002) prema kojoj unutar dječje književnosti samoubojstvo „u pravilu ne završava smrću, nego pokušaj samoubojstva znači poziv za pomoć okoline mladom čovjeku“ (Haramija, 2002: 36).

Dakle, iako je smrt „nešto što nastanjuje dječje priče gotovo jednako kao i život“, popularna kultura utjecala je na realističnije tematiziranje smrti unutar dječje književnosti (Zalar, 2002: 73).

4.6. Jezično-stilska razina

4.6.1. Jezično-stilska razina u kontekstu popularnokulturnog utjecaja

Utjecaj popularne kulture odrazio se i na jezično-stilsku razinu. Kao što zaključuju Danijel Labaš i Maja Mihovilović (2011), „na primjeru jezika vidljivo“ je „koliko je popularna kultura sveprisutna u svakodnevnom životu društva“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 119). Labaš i Mihovilović nadalje pojašnjavaju:

Bez obzira na to što je jezik skup simbola čija su značenja relativno nefleksibilna (npr. riječ *ormar* vjerojatno će uvijek značiti ‘predmet čija je funkcija skladištenje stvari’, a ne, na primjer, ono što razumijevamo pod pojmom *lonac*), popularna kultura stvara nova značenja te u manjoj mjeri mijenja postojeća.

Jezik se u popularnoj kulturi koristi kao otpor dominaciji i ustaljenim jezičnim normama (npr. namjerna uporaba psovki i vulgarizama), a oni koji se njime koriste u stvaranju novih riječi i značenja nalaze zadovoljstvo. Neki od primjera riječi popularnoga jezika su *kul*, *guglati*, *gik*, *frik*, *luzer*, *minglati*, *brijati*, *zabrijati* i dr. Neke su riječi nastale unutar određene društvene skupine te su s vremenom postale dio jezičnoga *mainstreama*, dok su druge popularizirane preko filma, glazbe, reklame i ostalih izričaja koji se prenose masovnim medijima. (Labaš, Mihovilović, 2011: 119)

Stoga, u jeziku proučavanog romanesknog korpusa javljaju se žargonizmi, neologizmi, uvrede, skraćenice, riječi karakteristične za narječja, riječi koje se javljaju u komunikaciji mladih na društvenim mrežama, riječi koje pripadaju stranim jezicima, izmišljene riječi, riječi koje pripadaju publicističkom stilu izražavanja, riječi karakteristične za govorne poremećaje i jezične igre. Ovdje je, ponajprije, cilj pokazati da popularna kultura utječe na jezik, kao što tumače i Labaš i Mihovilović (2011), te način na koji se taj popularnokulturni utjecaj odražava na razini jezika pri čemu nije moguće precizno odrediti pripadnost pojedinih riječi. Kako pojašnjava Pavao Pavličić (2000), „za naš jezik karakteristična“ je „stalna mijena“ i jezik je „u neprestanom previranju“ (Pavličić, 2000). Na spomenuto se može nadovezati i mišljenje Barbare Kovačević (2001), vezano za primjer žargona, koja kaže:

Problematika leksičke raslojenosti standardnoga, a pogotovo nestandardnoga leksika nije jednostavna. Granice između žargona, šatrovačkoga govora i kolokvijalnoga nisu uvijek jasno određene jer postoje

brojna preklapanja. Kroatistička literatura nema razrađene kriterije za određivanje granice među njima. [...] Žargonski je govor uvijek svojevrsna oporba prema standardu. Iako je nekada bio isključivo tajni govor namijenjen sporazumijevanju unutar zatvorene skupine korisnika, danas se on vrlo često prelijeva preko granica određene skupine i ulazi u široku uporabu. [...] Kada riječ postane poznata gotovo svakom korisniku iste jezične zajednice, prestane biti žargonizmom, što se najbolje vidi u jeziku mladih. [...] Ne smijemo zanemariti činjenicu da su žargoni vrlo otvoreni prihvatanju velikoga broja posuđenica koje s vremenom mogu ući u opći aktivni leksik. (Kovačević, 2001: 379-382)

Dakle, u nastavku će se sagledati pojavnost pojedinih skupina riječi pri čemu je veliku ulogu odigrala popularna kultura.

4.6.2. Jezik publicistike tj. publicistički stil izražavanja

Pod popularnokulturnim utjecajem publicistički stil izražavanja moguće je pronaći i u književnim djelima. U publicističkom stilu obično su sjedinjene osobine znanstvenog i književnoumjetničkog stila. Iz znanstvenog stila preuzeta je objektivnost i sažetost, a iz književnog ljepota, odmjeranost i jasnost (usp. Protuđer, 2005: 96). Takvim stilom služe se „novinari i publicisti pišući tekstove za dnevne novine, časopise i ostale tiskovine te vodeći emisije na televiziji i radiju“ (Gojević, 2009: 23). Dakle, publicistički stil izražavanja posredovan je određenim medijem, koji je u ovom slučaju dječji roman.

U suvremenim dječjim romanima publicistički stil pisanja posebice dolazi do izražaja kako bi se skrenula dječja pozornost na nepromišljenost pojedinih likova koji vrlo dobro dočaravaju 'stvarnu' djecu i mladež. Iako popularna kultura indirektno popularizira nepromišljene radnje mladih generacija kroz medije i ne prikazuje posljedice istih, u dječjim romanima upravo se kroz publicistički diskurs problematiziraju tamne strane neodgovornog ponašanja mladih.

U romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić pojedini ulomci simuliraju članke iz dnevnih novina sa senzacionalističkom tematikom.

'Pijani osnovnoškolci divljali po Bunde ku [...]

U subotu je grupa učenika osmoga razreda jedne osnovne škole iz Novog Zagreba slavila na Bunde ku rođendan svog prijatelja K.K. (14). Konzumirali su veće količine alkohola koji su, pema iskazima samih učenika V.M. (14) i S.Z. (14), kupili u obližnjoj trgovini. U vidno alkoholiziranom stanju u bolnicu je prevezeno troje učenika M.Ž. (13), S.J. (14) i K.K. (14) koja je zadržana u bolnici na promatranju.

Saznajemo da se njeno stanje normaliziralo te da je u pratnji roditelja otpuštena iz bolnice. K.K. je, kako doznajemo, odlična učenica i iz stabilne obitelji. (Tihi-Stepanić, 2011: 72)

Navedenim ulomkom u funkciji novinskoga članka skreće se pozornost na probleme poput alkoholizma koji se u popularnoj kulturi indirektno promoviraju kao nešto poželjno jer djeca koja ne konzumiraju alkoholna pića nisu *cool* u društvu, već nose obilježje 'dosadnjakovića', 'čistunaca' tj., kako to danas popularno kažu, takva osoba je *party breaker* ili *party pooper*⁹³. Izuzev toga, to je i kritika današnjeg društva u kojem alkoholni proizvodi ne bi smjeli biti dostupni maloljetnicima, a ipak jesu. Također, spomenuto je pokazatelj činjenice da djecu ne mogu zaštititi isključivo roditelji, već se u to mora uključiti društvo kao sustav.

Navedeni stil moguće je pronaći i u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković. U njemu se također nalaze čitavi 'članci' pisani publicističkim jezikom.

Maloljetna T.P. na dar glavnom šefu krijumčara oružja na Bliskom Istoku. [...]

U uspješnoj i dugo pripremanoj akciji talijanske, ali i policije susjednih zemalja, kao i naše, iz paklenih ralja bijelog roblja, prostitucije i trgovine ljudskim organima spašeno je devet djevojaka. Među njima je bila i T.P., petnaestogodišnjakinja iz Zagreba, za kojom se pet dana intenzivno tragalo. [...]

Djevojka kojoj se još utvrđuje identitet izdahnula je na putu do bolnice. [...]

T.P. i šesnaestogodišnja Rumunjka teško su ranjene. Prema izjavama liječnika nalaze se izvan životne opasnosti.

Mafija je ekonomski najsnažnija talijanska 'tvrta': oko 100 milijardi eura godišnje utrži samo u 'klasičnim' aktivnostima organiziranog kriminala – kao što su šverc drogom, šverc oružjem, prostitucija, iznuda i zelenaštvo, kontrola i zloraba javnih natječaja. Dakle bez podataka o unosnoj trgovini ljudima i drugim kriminalnim djelatnostima... [...] (Brajko-Livaković, 2012: 234-235)

U popularnim medijima seksualnost se nerijetko javlja kao tema, no u navedenom romanu prezentirana je u drugačijem svjetlu. Svrha prethodnih ulomaka u kontekstu romana jest upozoriti djecu, osobito mlade djevojke, da trebaju povećati oprez jer se uspjeh u životu ne postiže preko noći već vlastitim trudom, a nasjedanje na sumnjiva obećanja stranaca obično završava kobno po njih same. Umjesto u toliko željenom svijetu slave, koji se kroz popularnu kulturu prikazuje kao nešto glamurno, nerijetko bivaju uvučene u svijet kriminala i podzemlja.

Iako vizualno nije izdvojen kao u prethodno navedenim romanima, u romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca javlja se publicistički stil izražavanja u vidu izvještavanja putem radija:

⁹³ Prema *Urbanom rječniku*, to je osoba koja uništava zabavu (usp. UrbanDictionary.com, 2004).

'Kao što smo vas jučer obavijestili', rekao je spiker, 'leteći predmet viđen je iznad Madagaskara. Danas se pojavio iznad Grčke, a onda i iznad Hrvatske. O čemu se radi, još nismo saznali. Očevici kažu da je nalik na plavu olovku koja brzo mijenja smjer.' (Hitrec, 2009: 29)

Publicistički stil izražavanja izražen kroz radijsko izvještavanje prisutan je i u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac.

Kako je publicistički stil posredovan različitim medijima, nije na odmet spomenuti, uz njega djelomično vezan, reklamni međustil (usp. Tošović, 2002, prema Tokić, 2016: 10). Reklamne poruke također se prenose medijima pa ih se nerijetko zbog toga svrstava u publicistički stil (usp. Gojević, 2009: 26). No, pojedine odlike reklamnih poruka podudaraju se „s obilježjima svih funkcionalnih stilova“ tako da se „izravna pripadnost reklamnih poruka jednom funkcionalnom stilu ne može odrediti“ (Bjelobrk, 2009: 73). Kako god, reklame i njihov jezik čine neizostavni dio popularne kulture i kao takve su prisutne u dječjim romanima.

Primjerice, jezik reklama prisutan je u romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović u izjavi majke klauna Ihtimana:

Bilo kuda, šipurak svuda! (Grković-Janović, 2010: 122)

Spomenuta izjava asocira na jezik reklame za Kraševe *Ki-Ki* bombone (*Bilo kuda, Ki-Ki svuda!*) čiji slogan je smislio Ratko Zvrko (1920-1998) u svojim gimnazijskim danima (usp. Vujović, 2016).

U romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić aludiranje na jezik reklama nalazi se u Katinoj izjavi koju je izrekla kada se Nataly čudila Katinom priznaju da ima *Facebook* profil:

'Ali to još nije sve', rekla sam zagonetno kao da reklamiram set noževa, 'i moja mama ima fejs.' (Tihi-Stepanić, 2011: 142)

Također, služeći se jezikom reklama, u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić Nika opisuje govor dječaka Marina:

Takvom brzinom govorio je samo onaj na reklamama, ono, obavezno pročitajte uputu o lijeku. (Huljić, 2015: 26)

Dakle, razvidno je da se romani služe i drugim funkcionalnim stilovima hrvatskog standardnog jezika, izuzev književnoumjetničkog stila kojemu, prirodom stvari, pripadaju.

4.6.3. Jezik mladih na društvenim mrežama

Popularna kultura iznjedrila je mnoge novitete kao što su SMS usluge, društvene mreže poput *Instagrama*, *Facebooka* i *Twittera*, aplikacije za čavrljanje poput *Messengera*, *WhatsApp*, *Tinychata*, itd. Posljedično tomu, otvorile su se mogućnosti za različite oblike neformalne i brze komunikacije. Nedostatak takvih oblika komunikacije jest činjenica da „pisanje SMS poruka i dopisivanje na internetu zapravo kvari poznavanje pravopisa i vježbanje lijepog pismenog izražavanja“ (Medijska pismenost.hr, 2016).

Jezik kojim se mladi služe na društvenim mrežama, ali i u dopisivanju s vršnjacima preko SMS poruka i različitih aplikacija, nije moguće svrstati ni u jednu kategoriju jezika. To nije standardni jezik jer je blizak govornom jeziku, a uz to se ne poštuju ni gramatička ni pravopisna pravila standardnog jezika ili pojedinih narječja. Spomenuto je posljedica suvremene užurbanosti radi koje je bitnije biti ekonomičan u izričaju pa je takva komunikacija površna i brza (usp. Medijska pismenost.com, 2016). Na razvoj takve komunikacije utjecali su mediji i popularna kultura koju mladi neposredno žive. Taj je jezik iz svakodnevice djece ušao i u suvremene dječje romane. Osobito ga karakteriziraju gramatičke nepravilnosti, čime se stavlja naglasak na suvremeni govor mladih ukazujući na utjecaj popularnih mreža. Rezultat takvoga utjecaja jest osebujan govor, ponekad efektan i humorističan, no isto tako često siromašan, neinventivan i gramatičko-pravopisno nepravilan, drugim riječima, nakaradan. Navedeno je vidljivo na primjeru nekoliko hrvatskih romana.

U strukturu romana *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić umetnute su SMS poruke i *chat* poruke koje razmjenjuju likovi te komentari napisani ispod jednog internetskog članka. Tako Tenina SMS poruka glasi:

bila sam s tipom na coff, super je, svira u jednom death metal bandu, a ti znas kak se j na to palim. A pazz sad ovo, vrtila sam se po biljeznicu k viktoru, on mi pokaze kondome i kaze da bi probao s mnom. Veceg kretena nisam u zivotu srla. Pozz. (Tihi-Stepanić, 2011: 92)

Poruka ukazuje na nepravilnosti u pisanju velikog i malog slova, interpunkcijskih znakova, na nepravilno pisanje riječi sa č, ć, ž i š, pogrešno pisanje čitavih riječi, i drugo. Slične SMS poruke moguće je pronaći u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović i u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković.

U romanu *Imaš fejs?* (2011) nalazi se i ulomak iz *chata* kojeg također odlikuju gramatičke i pravopisne nepravilnosti:

nisam kukavica, napisala je.
dokazi, maćak, stigao je brz odgovor.
vrrrlo rado. samo reci kako.
upoznaj se s mnom. odemo na cugu, pa onda...
sto onda?
što hoćemo. nismo djeca. (Tihi-Stepanić, 2011: 11)

U isti roman umetnute su i poruke koje se nalaze na 'zidu' *Facebooka*:

i kak je doma? ima kaj novoga? [...] idem ja s tobom, macane, mijauuuuuu (Tihi-Stepanić, 2011: 39)

No, sve jezične nepravilnosti koje se javljaju na društvenim mrežama pojašnjava i djevojčica Nataly koja smatra da su na *Facebooku* 'sitnice' poput velikog početnog slova ili zareza sasvim suvišne jer:

Zadrti pravopisac ovdje bi stršao kao slon na livadi. (Tihi-Stepanić, 2011: 39)

Spomenuto uvelike zrcali odnos djece prema jeziku na društvenim mrežama. Slična djevojčici Nataly jest djevojčica Tena u romanu *Nemoj reći nikome* (2012). Naime, Tena piše svoj blog pa pojašnjava da iako ispravlja svoje gramatičke greške, jako dobro zna da gramatika u objavama na internetskim stranicama nije bitna. U istome romanu nalaze se i dijelovi iz *chata* koji su gramatički i pravopisno nepravilni kao i u romanu *Imaš fejs?* (2011).

Dakle, mladi su „uspjeli smisliti jezik koji im je dovoljno kratak i dovoljno razumljiv“ pri čemu se „najviše kondenzira tekst SMS poruka“ (Medijska pismenost.com, 2016).

4.6.4. Skraćenice

Uslijed razvoja internetske komunikacije nastale su mnoge skraćenice koje odgovaraju potrebama „brze komunikacije, jednostavnosti izraza i ponekad pomanjkanja prostora za tekstualne sadržaje (npr. u SMS porukama)“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 103). Takva komunikacija odraz je popularne kulture i „karakterizira ju skraćivanje riječi radi brže izmjene poruka“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 120). Većina skraćenica potječe iz engleskog jezika, a neke poznatije skraćenice jesu *LOL* (*laughing out loud* – smijati se na glas), *BR* (*best regards* – lijep pozdrav), *g2g* (*got to go* – moram ići), *BTW* (*by the way/between* – usput rečeno/između), *OMG* (*oh, my God* – o, moj Bože), itd. Različite skraćenice mogu se pronaći

i u dječjim romanima. Iako njihova primjena nije opsežna, pojavnost skraćenica u književnosti jedan je od pokazatelja popularnokulturnog utjecaja.

U romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković javlja se već spomenuta skraćenica *OMG* u iskazu nepouzdanog pripovjedača s dječjom pripovjednom perspektivom, skraćenica *ASAP* (*as soon as possible* – što prije je moguće/čim prije) u SMS poruci koju dječak Marko šalje djevojčici Teni, *S.O.S.* (*save our souls/help* – upomoć) u poruci koju piše djevojčica Tena i *op.* (opaska) u govoru dječaka Frana. Iako je *ASAP* zapravo vojna skraćenica korištena u *Prvom svjetskom ratu* (usp. UrbanDictionary.com, 2005), a *S.O.S.* kao skraćenica usvojena još 1905. godine od strane Nijemaca za potrebe telegrafije (usp. McEwen, 1997/1999), popularna kultura iskoristila je njihovu funkcionalnost uvrstivši ih u svoj repertoar skraćenica.

U romanu *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, javlja se skraćenica *SMS* (*short message service* – usluga kratkih poruka). Spomenuta skraćenica prisutna je i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepaniću iskazu nepouzdanog pripovjedača, a uz nju se u istomu romanu javlja i prije navedena skraćenica *LOL* u dopisivanju djevojčice Kate s prijateljima na *Facebook* profilu. Dakle, upotrebom različitih skraćenica unutar romanesknog diskursa imitira se jezik popularnih medija, tj. jezik prisutan unutar društvenih mreža, koji svoje mjesto nerijetko nalazi i u svakodnevnom dječjem govoru. Primjerice, u svakodnevnom govoru nitko ne kaže da je koristio uslugu kratkih poruka, a čak se rijetko koristi i izraz SMS poruka. Djeca, ali i odrasli, jednostavno će reći da su poslali SMS.

U romanu *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak nalazi se skraćenica *P.S.* od latinskog *post scriptum* što bi se prevelo u smislu onoga što je dopisano ili napisano poslije pisanja. Prva primjena spomenute skraćenice je nepoznata, no nerijetka je u popularnokulturnom vremenu. Dakako, u romanu *Dnevnik Pauline P.* riječ je o dnevničkom diskursu u kojemu se spomenuta skraćenica nerijetko javlja.

Dakle, vidljivo je da dosad spomenute skraćenice pripadaju engleskom jeziku, izuzev posljednje koja pripada latinskom, a samo jedna hrvatska skraćenica nalazi se u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović. Riječ je o skraćenici *lp* što znači *lijep pozdrav*. Navedenu skraćenicu danas je moguće pronaći unutar različitih oblika suvremene komunikacije, kao što su SMS poruke i e-mailovi, kojima je od primarne važnosti lakoća izražavanja i ekonomičnost.

O popularnosti skraćenica ponajbolje govori skraćenica *PMP* u značenju *Patnje mladog Papka*. Ona se javlja u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića. Naime, autor se poigrava s nazivom romana *Patnje mladog Werthera* (1774) Johanna Wolfganga von Goethea pri čemu ne staje samo na parodijskoj intertekstualnoj igri već mu i sam naziv skraćuje u skladu sa suvremenom popularizacijom skraćenica.

Iako ne dosljedno, književnost nerijetko prihvaća popularne skraćenice bliske dječjim recipijentima. To je još jedan od mnogih načina na koje se osuvremenila i prihvatila dio popularne kulture.

4.6.5. Jezične igre i poštapalice

Suvremeno vrijeme uvelike oblikuju tehnologije koje su, osim u javnoj sferi, zauzele svoje mjesto i u privatnoj sferi korisnika. Kao posljedica ulaska računala, ali i drugih popularnih medija, u domove korisnika jest i smanjeni interes djece za čitanjem knjiga (usp. Rosén, 2011, prema Arpi, 2011). Također, suvremene tehnologije izmijenile su navike djece koja smatraju da „čitanje nije *cool*“ i osjećaju se posramljeno kada ih vide s knjigom (Ulić, 2016). Depopularizaciji čitanja pridonijela je i činjenica da „djeca sve više vremena provode pred ekranima“ (Grbac, 2015). Kako pojašnjava Nina Tadić (2013), mediji „nude privlačnije sadržaje od čitanja“ (Tadić, 2013: 131). Spomenuto se, dakako, odražava na širinu i kompleksnost fonda riječi kojim se djeca koriste. Ovdje je ponajprije riječ o fondu riječi koje pripadaju hrvatskom standardnom jeziku, a koji se ponajbolje širi čitanjem književnih djela. Jednako tako, djeca upoznata sa svim 'čarima' suvremenih medija, koji sadrže i različite oblike neformalne komunikacije i izražavanja, ne vole čitati djela koja obiluju arhaičnim i nepoznatim riječima koje se obično javljaju u lektirnim djelima (usp. Tadić, 2013: 130). Stoga, kako bi se potaknulo čitanje i ljubav prema knjizi, djeci treba ponuditi one tekstove koji su primjereni njihovim interesima da zavole čitati jer „bez čitanja nemoguće je povećati osobni rječnik“ (Tadić, 2013: 131).

Književna djela u kojima je vidljiv utjecaj popularne kulture privlačna su djeci jer donose sadržaje koji su im bliski. No, nije nužno da se autori takvih djela ograničavaju na šturi i siromašan rječnički fond. Oni nerijetko stavljaju naglasak na jezične igre koje su djeci primamljive, a mogu pridonijeti širenju korpusa riječi kojim se služe djeca. Kako pojašnjavaju Anita Peti-Stantić i Vladimira Velički (2009), jezičnu igru jest „najjednostavnije i najtočnije

odrediti kao prostor u kojem se i odrasli i djeca oslobađaju u vlastitom jeziku, u kojem uživaju svladavajući pravila i stječući sposobnost postupanja u skladu s pravilima ili ih (svjesno) prekršiti“ (Peti-Stantić, Velički, 2009, prema Aldrović Slovaček, Ivanković, Srzentić, 2013), a njezini „učinci su vedrina, komičnost, ironija, iznenađenje“ (Bagić, 2010a).

Igra na razini jezika osobito dolazi do izražaja u romanu *Ljubav ili smrt* (1993) Ivana Kušana. Autor simulira situaciju da je roman tobože napisao lik, dječak Koko, i dao ga na uvid autoru Kušanu. Kušan različitim grafičkim oznakama ispravlja riječi koje je Koko pogrešno napisao ili upotrijebio, potičući na taj način dječjeg recipijenta na upotrebu riječi koje pripadaju hrvatskom standardnom jeziku, ali, dakako, proizvodeći i humoristični efekt. Tako Kušan ispravlja u Kokovu romanu riječi koje pripadaju narječjima (npr. *štenge* u stube, *štrik* u uže, *špajzu* u smočnicu), pogrešno napisane stručne riječi (npr. *tele-opatija* u telepatija, *parna psihologija* u parapsihologija, *feminištica* u feministkinja, *vakum* u vakuum), riječi koje su na pogrešan način ili na pogrešnom mjestu upotrijebljene (npr. *baklave* u turbane, *harlem* u harač, *harlem* u harem), riječi koje pripadaju stranim jezicima (npr. *La Manša* u La Manche, *Sijuks* u Sioux, *Vašington* u Washington, *Rolzozj* u Rolls-Royce), itd. Na takav vedar i humorističan način kroz namjerno zaobilaženje normi hrvatskog standardnog jezika te kroz ispravak riječi koje iz nekog razloga ne pripadaju u korpus riječi standardnog jezika ili su pogrešno napisane, Kušan zabavlja dječjeg recipijenta ujedno šireći njegov osobni fond riječi i upućujući ga na pravilnu upotrebu riječi.

Na sličan način, s jezikom se poigrava i Maja Brajko-Livaković u romanu *Nemoj reći nikome* (2012). Naime, govor djevojčice Tene suprotstavljen je govoru načitanog srednjoškolca Frana u kojega je zaljubljena. Dok se Fran koristi riječima kao što su *transparentan*, *permanentno*, *locirati*, *argumentacija*, *bilokacija*, itd., Tena se muči s izgovorom složenijih riječi kao što su *vizualizacija*, *prepotentan*, *transportirati (se)*, itd., a ponekad nije sigurna upotrebljava li 'pravu' riječ na 'pravom' mjestu i pogrešno izgovara riječi kao što su *imaginacija (imagigancija)*, *elokventan (elomentan)*, *generalno (generativno, genaralativno)*, itd. No, za razliku od Kušana koji ispravlja Kokov govor podcrtavanjem, križanjem, zaokruživanjem, stavljanjem napomena, i sl. pomoću crvene 'olovke' čiji trag se vizualno ističe, Brajko-Livaković pokazuje kako se riječ pravilno izgovara (i piše) kroz sam Tenin govor i tek ponegdje kojom neispravno napisanom riječi u kurzivu:

Doduše, obećala sam si to poslije povijesti, ali situacija se *generativno* promijenila. Ne, Fran tako ne bi rekao! Pokušala sam zamisliti njegovo lice. Situacija se *genaralativno* promijenila, rekao bi. Ne! Nije ni

tako, nešto tome slično, jako slično! [...] E, da, situacija se generalno promijenila. (Brajko-Livaković, 2012: 89)

U sličnoj situaciji je dječak Janko u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić. Naime, ni on nije posve siguran razumije li točno značenje neke riječi i upotrebljava li ju na odgovarajućem mjestu:

Mama i Džozef će biti osupnuti kad im ispričam što sam odlučio. Ili oplahnuti? Možda će biti mahnuti? Još ne kužim sasvim taj naš hrvatski jezik. Pa neke riječi krivo upotrijebim. Uglavnom, znam da moramo jedni drugima pomagati. To bi bila poanta. (Ili plazma?) (Pilić, 2011: 8)

Dok se dosad spomenuti autori pomoću jezične igre na humorističan način osvrću na nedostatan razvijen rječnik suvremene djece, Julijana Matanović pristupila je spomenutoj problematici na drugačiji način u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015). Djevojčica Tinka u svojim pričanjima nerijetko upotrebljava riječi poput *fakat*, *ono*, *ludilo*, a kad ne želi nastaviti pričanje o nečemu jednostavno završi priču sa *bla-bla-bla*. Spomenute riječi može bitno se mogu uvrstiti u poštapalice, odnosno riječi kojima se služimo u govoru bez vidljive potrebe (usp. Anić, 1994, prema Vrljić, 2007: 60). Drugim riječima, to su „semantički prazne riječi“ (usp. Vrljić, 2007: 61). Obično se pripisuju nevještim govornicima, u koje pripadaju i djeca, kako zbog djelomične nezainteresiranosti za čitanjem književnih djela, tako i zbog nedostatka životnog iskustva.

Dakle, popularnokulturni sadržaji uzeli su svoj danak odvlačeći djeci pozornost od knjiga, no suvremeni pisci nastoje spomenuto stvaralački iskoristiti pa i nadoknaditi različitim jezičnim igrama unutar romanesknog diskursa.

4.6.6. Govorni poremećaji i mane, iskrivljeni jezik

Situacije kao što su „prozivanje, ruganje ili osuđivanje osoba koje mučaju“ ili imaju neku drugu govornu manu u društvu su još uvijek prisutne (Ujević, 2011, prema Dragan, Šarac, 2011). No, kako bi se govorni poremećaji i mane prikazale kao nešto što nije neobično i neispravljivo, pod popularnokulturnim utjecajem, u dječje romane uvode se likovi koji se nisu prije pojavljivali, pa se tako javljaju i likovi s teškoćama u govoru. Jedan od najzapaženijih govora svakako je Kumpićev u romanima o Smogovcima Hrvoja Hitreca. Njegov govor karakterizira mijenjanje drugih (ali ne svih) samoglasnika samoglasnikom *u* unutar riječi:

– Guzda, murti smo murali ostati u buksi. [...] Tu vuni bu bilo ruta. (Hitrec, 2007: 22)

U još jednom Hitrecovu romanu, *Eko, Eko* (2009), javlja se lik s teškoćama u govoru. Riječ je o dječaku s teškoćama u razvoju, Krcku. Njegov govor karakteriziraju nepotpune rečenice:

– Oni... tebe... ne... ja... tabati... [...] – Jak... Krcko... jak... Krcko... balvan. (Hitrec, 2009: 18)

U istome romanu prisutan je izvanzemaljac Eko za kojega bi se moglo reći da zapravo nema govornu manu iako sve riječi u rečenici ponavlja dvaput. Spomenuto se ne razaznaje tako dugo dok Eko u jednoj prilici nije pojasnio da je uzrok takvog govora njegov pokvareni instrument koji pretvara 'izvanzemaljski' jezik u 'zemaljski'. Stoga, njegov govor u većem dijelu romana izgleda ovako:

– Ti ti nisi nisi u u opasnosti opasnosti. Ja ja sam sam u u opasnosti opasnosti. Ti ti se se ne ne moraš moraš bojati bojati. (Hitrec, 2009: 33)

Poznato je da stranci imaju problema s (hrvatskim) riječima koje imaju u sebi suglasnike *č, ć, dž, đ, lj, nj, š* (usp. Nikolić, 2016). Takvi problemi u govoru mogu se naći na primjerima Talijana u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković. Oni iskrivljeno govore hrvatskim jezikom pa kažu *nista, sta cekati, pozuriti, nece slusati*, itd.

Kao što je razvidno iz primjera, popularnokulturni utjecaj na dječje romane razvidan je u uvođenju likova čiji govor je nepravilan. Takav govor pridonosi boljoj profilaciji likova koje popularna kultura uvodi u književnost. Riječ je o likovima (djece) s teškoćama u razvoju (Krcko) i likovima čiji govor je nepravilan zbog nedostatne brige o njima dok su bili djeca (Kumpića su oteli od bioloških roditelja dok je bio beba), likova izvanzemaljaca i stranaca koji se teško služe hrvatskim jezikom. Primarna funkcija nepravilnog govora jest izazivanje interesa za daljnjim čitanjem i humorističnih reakcija (ali ne u smislu poruge) u dječjeg recipijenta. Takav govor likova približava djeci književnost na humorističan i živopisan način, ali i pokazuje čitav spektar uzroka radi kojeg se javljaju mane u govoru. One nisu nužno uzrokovane teškoćama u razvoju, već se javljaju kod stranaca koji pokušavaju govoriti hrvatskim jezikom pri čemu se stranci mogu dvojako shvatiti – stranci kao oni koji ne žive u Hrvatskoj i stranci kao oni koji ne žive na Zemlji.

4.6.7. Strane riječi i posuđenice

U vremenu globalizacije, zapadnjačka popularna kultura uvelike utječe na oblikovanje romanesknog izričaja. Spomenuto je osobito razvidno na razini jezika suvremene dječje književnosti. Prema Želimiru Domoviću (2002), „strane riječi i izrazi postali su dio naše opće kulture [...] jer je svaki jezik otvoreni sustav i kao takav, više ili manje, sklon prihvatanju tuđih elemenata“ (Domović, 2002: 6). U hrvatskom leksiku najviše su zastupljeni anglicizmi i to kao posuđenice i strane riječi. Toj pojavi pridonio je status engleskog jezika kao globalnog jezika (usp. Filipan-Žignić, 2012: 64-65). Dakako, mediji koji su, između ostalog, prenositelji popularnokulturnih sadržaja u tome su odigrali veliku ulogu. Andrea Sapunar Knežević i Marijana Togonal (2012) mišljenja su da su „razni medijski komunikacijski kanali odigrali posredničku ulogu između engleskoga jezika, kao dominantnog komunikacijskog koda globaliziranoga svijeta, i primatelja poruke koju su ti isti mediji odašiljali recipijentima hrvatskoga jezičnog područja [...]“ (Sapunar Knežević, Togonal, 2012). Stoga, djeca, okružena popularnim medijima, preuzimaju pojedine riječi iz stranih jezika i upotrebljavaju ih u razgovornom jeziku. pisci suvremenih dječjih romana prigrlili su tu pojavu ne bi li što bolje izrazili autentičan govor djece.

Upotreba riječi iz stranih jezika najzornije je iskazana u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. U njima se, kako u iskazima nepouzdanog pripovjedača, tako i u dijalozima likova, javljaju anglicizmi vezani uz svijet tehnologije (*konektiranje* – povezivanje/spajanje na internet, *skrolanje* – vodoravno ili okomito pomicanje sadržaja na internetskim stranicama, *smajlići* – smješkići, *sajt* – internetska stranica), uz određenje radnje (*šopingirati* – kupovati, *spikati* – pričati/razgovarati, *ići na dejt* – ići na sastanak/spoj) i uz situacije (*imati filing* – imati osjećaj/osjećati).

Riječi preuzete iz engleskog jezika također se odnose na imena popularnih i slavnih osoba (*Angelina Jolie, Johnny Depp, Lady Gaga, Twiggy, Beyoncé, Rihanna, Sarah Jessica Parker, Elvis, Armani*, itd.), na pojedine popularne karaktere iz filmskog svijeta i svijeta kompjuterskih igara (*Spiderman, Lara Croft*), na popularne časopise (*Stardust*), na nazive popularnih pjesama (*Love Game, Bad Romance, It's My Life*), na stilove glazbe (*rock, death metal*), na svijet tehnologije (*on line, chat, cyber prijatelj, nick, e-mail, inbox, slow-motion*), na nadimke na internetskim mrežama (*Hot Girl, Tommy Boy*), na izgled (*biti in, fancy, cool*, izabrati *outfit*), na osjećaje (*biti bad*), na kozmetičke proizvode (*Chanel 5, Lovely, Brit Red*,

Love), na nakit (*Swarovski*), na radnje (*ići na casting, blind date*) pa čak i na kletve (*fuck off*). Zanimljivo je da su u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) iz romanesknog teksta vizualno izdvojeni i čitavi stihovi Beyoncéine pjesme *If I Were a Boy* (2008) čime se naglašava naklonost djevojčice Tene stranim, tj. američkim, glazbenim popularnokulturnim proizvodima.

Dakle, kod preuzimanja takvih riječi utjecaj popularne kulture je presudan – osobito utjecaj filmova, glazbe, stripa, a uz navedeno (ali i putem istoga) i poznatih robnih marki.

Kao i u spomenutim romanima, riječi iz engleskog jezika, u većem ili manjem broju, prisutne su u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, romanu *Bornin vremeplov* (2016) Krešimira Butkovića, romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, romanima Hrvoja Hitreca *Smogovci* (2012) i *Smogovci u ratu* (2007), romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović i u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić, što pokazuje da je prisutnost engleskog jezika, kao globalno dominantnog jezika, neminovna za dočaravanje autentičnog govora suvremene djece koji oblikuje i popularna kultura koja ih okružuje.

Zanimljivo je da se latinski jezik u obliku različitih izreka u većoj mjeri javlja u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović. Spomenuto se može iščitati i kao otpor popularnoj kulturi jer se latinski jezik ne javlja u zabavnim popularnokulturnim sadržajima, a u prošlosti se pripisivao 'višoj', obrazovanoj 'klasi'. Naime, sam pridjev koji se obično pridaje latinskom jeziku jest 'mrtav' jezik jer se ne koristi u svakodnevnoj komunikaciji (usp. Schuster, 2012). Navedeno uvelike govori o njenoj funkciji unutar romana jer ne pripada u okrilje popularne kulture koja se nerijetko povezuje sa svakodnevicom i zabavom.

4.6.8. Izmišljeni jezici

U suvremenim dječjim romanima ponekad se nalaze i novi jezici, tj. jezici koji u zbilji ne postoje. Oni se nerijetko javljaju u „fantasy i SF literaturi gdje se pojavljuju mnogi narodi i kulture koje zaista na postoje pa se njihovi autori trude karakterizirati ih i u vidu jezika“ (Reljanović, 2013). Takvi jezici ponajprije se javljaju u popularnim romanima za odrasle kao

U romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardaša kao likovi javljaju se izvanzemaljci Sanoniti. Oni govore sanonitskim jezikom pa, primjerice, riječ *tapakiki* služi kao pozdrav. U romanu se javljaju i riječi *tilumpa-tup*, *kvalupi*, *purum-krum* koje nisu 'prevedene', a nazivi mjesta na Sanonu prilagođeni su sanonitskom jeziku pa tako postoji Upuanga, Ruhala, Babamba, Savakua, itd.

U romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić koristi se tobožnji 'robotski jezik'. Taj je jezik i vizualno izdvojen od ostatka teksta kako bi se naglasila njegova posebnost. Naime, pisan je velikim tiskanim slovima između kojih su crtice koje povezuju slova sugerirajući Robotkovu robotsku sporost u govoru:

Dakle, razvidno je da se takvim neobičnim i izmišljenim jezicima služe popularnokulturni likovi poput izvanzemaljaca i robota. Naime, popularna kultura bavi se pitanjem o postojanju života izvan planeta Zemlje i mogućnošću stvaranja čovjekolikih bića čime su popularizirani likovi izvanzemaljaca i robota koji se danas pojavljuju kako u (dječjoj) književnosti, tako i u filmskoj industriji, industriji igračaka i kompjuterskih igara. U skladu s time, evidentna je pojavnost neobičnih i izmišljenih jezika.

4.6.9. Neologizmi

Društvene i „znanstveno-tehnološke promjene [...], umjetnički i medijski pokreti“, u čijem središtu se pojavljuje i popularna kultura, utječu na neprestanu pojavu neologizama ili novotvorenica (Kuna, Mikić, 2012: 37). Rikard Simeon (1969) navodi da je neologizam „jezična novotvorevina, novo iskovana i još ne općenito prihvaćena riječ ili izraz; kovanje i upotreba starih riječi u novom značenju; riječ, izraz, konstrukcija koja je nedavno ušla u jezik“ (Simeon, 1969, prema Čunović, 2015: 9). Svoju definiciju nude i Šime Anić, Želimir Domović i Nikola Klaić (2002) prema kojima je neologizam „gram. nova riječ napravljena po uzoru na strane jezike, kovanica, stara riječ s novim značenjem“ (Anić, Domović, Klaić, 2002: 945). Neologizmi u dječjim romanima uglavnom imaju humorističnu ili ironičnu funkciju. Roman koji se osobito ističe po upotrebi neologizama svakako je roman Paje Kanižaja *Zapisi odraslog limača* (1995). Već u naslovu predstavljen je neologizam *limač* koji se sastoji od ispremještanih slogova riječi *mali* i dodatka u obliku slova *č*. U romanu se zatječu i mnogi drugi neologizmi poput *poturubatinizam*, *bikogmajnizam*, *telešarenovratizam*, *čuškošamarofliskizam*, *jezikozazubizam*, *čekajmagaredoktravanarastizam*, itd.

Roman *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića strukturno uvelike podsjeća na *Zapise odraslog limača* (1995), o čemu će biti riječi u nastavku rada pod razinom strukture, no ne obiluje neologizmima poput Kanižajeva romana. Ipak, mogu se pronaći uspješni pokušaji stvaranja neologizama kao što su *driskakičiti*, *driskakanje* (obavljanje velike nužde), *driskiće*, *sroljić*, *kenjavić* (osoba koja obavlja nuždu), *seksani* (zgodni momci), itd.

Još jedan roman u kojemu se javlja nekoliko neologizama jest roman *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca. Tako se u njemu nalaze neologizmi poput riječi *odgumiti* (odletjeti, guma je odgumila), *prizmaziti/prizmazljenje* (spustiti se na planet Zmaz), *zumbičice* (sorta cvijeća dobivena križanjem zumbula i ljubičica) i *podbonlje* (ono što je na Zemlji podzemlje, na Bonu je podbonlje).

U ostalim romanima neologizmi nisu prisutni ili je prisutno tek nekoliko njih. U romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića javlja se neologizam *papčinstvo* (kukavičluk), u romanu *Matilda i vještičji mačak* (2012) Ivanke Ferenčić Martinčić *mamasti* pogled (pogled svojstven majci, zabrinuti pogled), u romanu *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca *ljubidba* i *grlidba* (ljubljenje i grljenje), u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić *mamasto* (na majčinski način), u romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana *ahtati* (uzdistati ah, ah), u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić *orobotiti se* (rođenje robota), u

romanu *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak *povisibabiti* (kada je nekom previše razgovora i pisanja o visibabama), u romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić *salvetoman, salvetar* (onaj koji skuplja salвете) i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić *medekasto* (nešto s medvjedićima na sebi).

Utjecaj popularne kulture ovdje je vidljiv u popularizaciji neologizama. Naime, iako je prisutnost neologizama evidentna u književnosti neovisno o popularnokulturnim utjecajima, popularna kultura pridonijela je njihovoj sveopćoj rasprostranjenosti, primjerice, zbog velikog broja suvremenih inovacija koje je bilo potrebno imenovati. Dakako, funkcija neologizama unutar dječje književnosti svakako počiva na humorizmu i efektnosti, a ne isključivo na potrebi imenovanja nečega. Također, popularna kultura pomoću neologizama pridonosi otvorenosti jezika prema novom i drugačijem.

Nadalje, neologizmi se nerijetko uvrštavaju u žargon, prezentiran u mnogim romanima. Najbolji primjer takvog neologizma svakako je Kanižajev *limač*. No, spomenuto nikako ne znači da će baš svaki neologizam biti u trajnijoj upotrebi. Neki neologizmi, kao i drugi oblici jezičnih noviteta, imat će vrlo kratkotrajni vijek nakon čega će nastati drugi neologizmi i noviteti (usp. Janeš, 2011, prema Čunović, 2015: 10).

4.6.10. Žargonizmi

Popularnokulturni mediji utjecali na su na širenje žargona, posebice kroz oglašavanje „gdje se sve češće rabi kao vrlo učinkovito sredstvo u tržišnome natjecanju“, a žargon se javlja i kao uočljiva „osobina razgovornoga stila“ (Muhvić-Dimanovski, Skelin Horvat, 2010: 337). Drugim riječima, žargon označava „relativno ustaljeni način saobraćanja unutar jedne društvene grupe“ (Ivas, 1988: 84). Postoje mnoge definicije žargona, a najobuhvatnijom se čini definicija prema kojoj je „žargon dio posve neobvezatne komunikacije pojedine skupine i obično se ostvaruje samo u govoru ili u privatnoj, neobvezatnoj prepisci (privatnim bilješkama, pismima, elektroničkim porukama, 'razgovoru' na internetu, itd.)“ (Frančić et al., 2005, prema Muhvić-Dimanovski, Skelin Horvat, 2010: 338). Dakle, on se može promatrati i kao govorna varijanta u kojoj se javljaju riječi i izrazi koji ne pripadaju u standardni jezik, a kratkoga su vijeka i povezuje ih se uz određene društvene skupine (usp. Muhvić-Dimanovski, Skelin Horvat, 2010: 339). Žargonizmi su, dakle, „riječi karakteristične za pojedine žargone“ (Muhvić-Dimanovski, Skelin Horvat, 2010: 339) ili, kako navodi Diana Stolac (2003), riječi

koje pripadaju određenim izdvojenim skupinama (dobnim skupinama, profesionalnim skupinama) (usp. Stolac, 2003: 192). Stolac također zamjećuje i da je „žargonizam riječ koja pripada žargonu uporabljena u tekstu na standardnom jeziku [...] kao što je dijalektizam samo onda dijalektizam kada ga razmatramo u odnosu na standardni jezik, ali ne i u odnosu na dijalekt“ (Stolac, 2003: 192).

U suvremenom vremenu, žargonizmi prodiru u televizijsku i filmsku proizvodnju, ali i u književne tekstove (usp. Muhvić-Dimanovski, 2002: 75-76). Sukladno tomu, pisci upotrebljavaju žargonizme ne bi li svoj stil pisanja približili govoru djece i mladih koji je oblikovan kulturom koja ih okružuje tj. popularnom kulturom. U gotovo svim romanima moguće je pronaći pregršt žargonizama, a ovdje će se izdvojiti roman *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić u kojemu je moguće razlučiti više upotreba žargona. Primjerice, koriste se u označavanju pojedinih radnji. Žargonizmi poput *klopiti*, *smlaviti*, *slistiti* i *tamaniti* imaju isto značenje tj. označavaju radnju jedenja hrane. Nadalje, *povampiriti se* za nekim znači *zaljubiti se*, *zagledati se* u nekoga; *zekati se* znači *šaliti se*; *profurati* s nekim znači *ući u ljubavnu vezu* s nekim; *opaliti nogu* nekome znači *prekinuti vezu*; *zakvačiti se* s nekim znači *ući u svađu* s nekim, *šljakati* znači *raditi*; *markati* znači *izostajati s nastave*, itd. Žargoni služe i za imenovanje osoba (*alkosi* – alkoholičari, *naljevače* – alkoholičarke, *stara* – majka, *stari* – otac, *starci* – roditelji, *profač* – profesor, *frajer* – zgodan mladić, *mačka* – zgodna djevojka, *škvadra* – društvo, *rulja* – mnoštvo ljudi, itd.), imenovanje predmeta (*telkač* – televizijski prijemnik, *kulja* – jedinica), valuta (*marone* – marke), imenovanje zgrada (*osnovnjak* – osnovna škola), imenovanje prijevoznih sredstva (*merđa* – mercedes), mjesta (*Švica* – Švicarska), itd. Iako se žargonizmi u *Debeloj* javljaju i u dijalozima likova, uglavnom se zapažaju u iskazima pripovjedača. U romanu je prisutan nepouzdan pripovjedač koji govori iz vizure lika tj. djevojčice Lade.

Dakle, primarna funkcija žargonizama u suvremenom hrvatskom dječjem romanu postizanje je autentičnosti u odnosu na stvarnost mladih čitatelja te humorističnih, ponegdje i ironijskih, momenata. Takav pristup olakšava poistovjećivanje, tj. potpomaže recepciji. Suvremeni hrvatski dječji roman uvelike koristi žargonizme kako bi se približio djeci i mladima kroz slike svakodnevnih praksi. Širenju žargonizama i njihovoj općoj prihvaćenosti pridonio je utjecaj popularne kulture koja je prigrllila žargonizme ponajprije u medijima nakon

čega su se proširili i na dječju svakodnevicu. Na njihovo širenje osobito je utjecala pojava društvenih mreža i časopisa za mlade⁹⁴.

4.6.11. Uvrede i druge neprimjerene riječi

S uozbiljavanjem dječje književnosti u suvremenom vremenu, tj. uvrštavanjem tema i likova koji se primarno nisu pojavljivali u dječjoj književnosti, u dječje romane ulaze i različite uvrede. One se obično vežu uz vulgarizme. Vulgarizam je „riječ ili izraz koji se prema društvenim normama i običajima drži neprimjerenom ili nepristojnom“ (Šonje, 2000, prema Lučić, 2015: 584). No, uvrede mogu biti i „riječi koje ovisno o kontekstu dobivaju negativno značenje“ (Vrban, 2016: 16). Vulgarizmi, psovke i uvrede najčešće se javljaju u razgovornom stilu, a u umjetničkim tekstovima govorno karakteriziraju likove (usp. Perović, 2011). No, neki metodičari ističu da bi dječja književnost trebala pažljivo baratati takvim izrazima jer „djeca nekritički upijaju sve što ih 'dotakne' pa tako i psovke“ (Babić Višnjić, 2014).

Uvrede i druge neprimjerene riječi prisutne su u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, romanu *Zaljubljen do ušiju* (2012) Mire Gavrana, romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović, romanima *Eko, Eko* (2009), *Smogovci* (2012) i *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca, romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, romanu *Ljubav ili smrt* (1993) Ivana Kušana, romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana, romanu *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića, romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović, romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića, romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić, romanu *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak, romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić.

Najčešća uvreda je *kreten* koja se javlja u 9 od 19 ovdje spomenutih romana. Po učestalosti slijede *idiot* i *glupača*, *budala* i *gad*, *kretenčina* i *usran*, *sranje* i *drek*. U po jednom romanu javljaju se *debil*, *krebil*, *luzer*, *luzerica*, *ludara*, *šupak*, *mamlaz*, *đubre*, *kurva*, *lezbača*, *lezba*, *homić*, *kravetina*, *guska*, *prokleti debeli idiot*, *usrati*, *zasrati*, *posrati*, *najposranije*, *goni*

⁹⁴ Riječ je o časopisima kao što su: *Teen* (pokrenut 1994. i izlazi do danas) (usp. Bestseller.com, 2012), *Ok!* (pokrenut 1995. i izlazi do danas) (usp. Macukić, 2015), *Gle!* (pokrenut 2011.) (usp. 24sata.hr, 2011), i sl.

se, crkni i fuck off. Pojavnost takvih izraza može bitno je moguće pripisati uozbiljavanju dječje književnosti, kako na tematsko-motivskoj razini, tako i na jezično-stilskoj razini. Primjerice, kako se teme poput spolnosti, alkoholizma i narkomanije nisu javljale u tradicionalnoj dječjoj književnosti, tako se nisu javljale ni eksplicitne uvrede i slične riječi. Također, u suvremenoj književnosti (u odnosu na tradicionalnu) umanjena je naivnost i čudorednost dječjih likova, koji su na mahove čak i drski te oponiraju odraslim likovima, što se svakako odražava i na izraze koje upotrebljavaju u svojim iskazima. Način izražavanja romaneskних likova u skladu je sa suvremenom slikom djeteta koje je okruženo popularnim medijima i, ponekad neprimjerenim za njega, popularnokulturnim izričajima. Sveopća dostupnost različitih informacija, filmova, glazbe, članaka, koji kruže medijima i nemoć odraslih osoba u sprečavanju dotoka pojedinih informacija do djece, svakako utječe na izražavanje suvremene djece. Stoga, nije začudno da je moguće pronaći mnogobrojne savjete kako se potrebno suočiti s predškolcem (!) koji psuje. Dakle, upotrebom prostih/neprimjerenih riječi unutar romanesknog diskursa aktualizira se realnost izražavanja djece koja odrastaju u popularnokulturnom vremenu u kojemu su psovke svakodnevna pojava i prožimaju mnogobrojne aspekte života – od razgovornog izražavanja, političkih prijenosa i emisija pa sve do popularnokulturnih produkata poput glazbe, filmova i književnosti.

No, uočljivo je da unutar romanesknog diskursa nema uvreda i psovki koje su vezane za religiju ili spominjanje spolnih organa jer takve psovke, osobito bogohuljenje, spadaju u krajnje pogrdne psovke. Također, kada se koristi psovka vezana za spolni odnos, koristi se na engleskom jeziku što ju donekle 'ublažava'.

4.6.12. Narječja

U popularnokulturnom vremenu služenje materinjim narječjem nije oznaka nižeg obrazovanja. Dapače, narječja se danas smatraju nematerijalnom kulturnom baštinom koja pridonosi profiliranju identiteta (usp. Tarbuk, 2016). Sukladno tomu, tv-serije poput *Mejaša* (1970) redatelja Ive Vrbanića i *Gruntočana* (1975) redatelja Kreše Golika na kajkavskom narječju te *Našeg malog mista* (1970) redatelja Daniela Marušića i *Velog mista* (1980) redatelja Joakima Marušića na čakavskom narječju postigle su veliki uspjeh jer je naklonost gledatelja velikim dijelom uspostavljena upotrebom, njima bliskih, narječja.

Narječja danas nerijetko nalaze odjek i u dječjem romanu, uglavnom kroz djelomičnu upotrebu u dijalozima, unutarnjim monolozima i sl. No, kajkavština i čakavština pritom su najčešće 'urbanizirane'. Tako su romani *Smogovci* (2012) i *Smogovci u ratu* (2007) Hrvoja Hitreca gotovo u potpunosti obilježeni urbanim kajkavskim narječjem koje omogućava smještanje likova i radnje u gradski prostor ili raspoznavanje njihova porijekla. Autor se njime služi na humorističan način čime govor likova približava govoru današnjih mladih čitatelja. Izuzev dijaloga kojim se popularizira kajkavsko narječje, u romanu *Smogovci* (2012) prisutno je nekoliko stihova *Vu plavem trnaci* Gjure Jurice Prejca koje pjevaju Smogovci:

Vu plavem trnaci mi hiža stoji... [...]

od zelenih veja je videti niii. (Hitrec, 2012: 95)

Kajkavsko narječje može se u manjoj mjeri pronaći i u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) Snježane Babić Višnjić, romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, romanu *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca, romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008) Hrvoja Kovačevića, romanu *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića i romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Tek poneka kajkavska riječ, obično riječi *kaj*, *nemrem* i *bumo* ili nazivi za nešto u kućanstvu poput *štengi* i *šparheta*, javlja se u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović, romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića, romanu *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak, romanu *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića i romanu *Debela* (2009) Silvije Šesto Stipaničić.

Roman *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić većim dijelom pisan je čakavskim narječjem. U spomenutom romanu funkcija čakavskog narječja nalazi se u raspoznavanju okoline unutar koje djeluju romaneskni likovi. Preciznije, veći dio romaneskne radnje odvija se u Jelsi na otoku Hvaru dok se ostatak odvija u Splitu. Zanimljivo je što autorica pravi razliku u govoru likova koji žive u Splitu i služe se tek ponekim riječima iz čakavskog narječja dok stanovnici Jelse, osobito stariji, u potpunosti govore čakavskim narječjem. U romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković također se mjestimice javlja čakavsko narječje u govoru Teina oca po čemu se raspoznaju obiteljski korijeni smješteni u jadransko priobalje. Oba primjera svjedoče o posezanju za živim, popularnim jezikom, čime romaneskni tekst na određenoj razini priskrbljuje autentičnost, ali i receptivnost.

Kao što je slučaj i s romanima u kojima se nalazi kajkavsko narječje, u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac nalazi se samo poneka riječ, poput *kapule* i *pomidora*, koja je iz čakavskog narječja.

Dakle, popularna kultura ne zazire od narječja već ih unosi i u dječju književnost približavajući time književnost dječjim recipijentima. Ipak, većim je dijelom 'urbanizirala' narječja iskoristivši ih u dječjim romanima za bolju profilaciju likova koji su u skladu sa suvremenim globalizacijskim vremenom.

4.7. Razina strukture

4.7.1. Romaneska struktura u kontekstu utjecaja popularne kulture

Popularna kultura svakako se iskazuje i u strukturi suvremenog hrvatskog dječjeg romana. Ponekad je njezin utjecaj više uočljiv, kao u primjerima kad su u roman umetnute popularne forme poput SMS poruka i ulomaka koji podsjećaju na tekstove pisane u tiskovinama, zamišljanju romana kao kompjutorske igre, dok je ponekad njezin utjecaj slabije uočljiv kao u korištenju dnevničke forme za ispisivanje romana koja izravno ne pripada popularnokulturnim formama, ali ju je popularna kultura popularizirala pomoću ekranizacija mnogobrojnih dnevničkih zapisa (vidi u nastavku).

Također, popularnokulturni utjecaj ponekad je razvidan na čitavoj strukturi romana, a ponekad samo djelomično. Primjerice, utjecaj popularne kulture razvidan u romanima u cijelosti iskazan je u romanima koji su strukturirani poput kompjutorske igre, koji su na granici između romana i zbirke priča, koji su pisani kao dnevnici, itd. Djelomični utjecaj popularne kulture na romanesknu razinu uočljiv je u romanima u čiji diskurs su umetnuti tekstovi poput SMS poruka, e-mailova, blogova, publicističkih radova, itd. Iz spomenutih razloga, dječji romani sagledat će se kroz dvije skupine: romane čija je čitava, globalna struktura pod popularnokulturnim utjecajem i romane čija je struktura djelomično pod popularnokulturnim utjecajem. No, nije isključeno da će se neki romani pojaviti u obje skupine jer je u njima utjecaj popularne kulture na romanesknu razinu uočljiv kako na globalnoj romanesknoj strukturi, tako i inkorporiran u strukturno manje segmente romana.

4.7.2. Popularnokulturni utjecaj na razini globalne strukture romana

Romani u kojima se utjecaj popularne kulture iščitava na razini romaneskne strukture u cijelosti svakako su *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, *Zapisi odraslog limača* (1995) Paje Kanižaja, *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, *Ljubav ili smrt* (1993) Ivana Kušana, *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić, *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića, *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak i *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić.

Popularnost kompjutorskih igara iskazala je svoju sveprisutnost i na strukturnoj razini u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića. Kompjutorske igre čine dio popularne kulture koji je osobito dobro prihvaćen među djecom. Iako se gotovo uvijek ističu negativne strane kompjutorskih igara, „isključivo zbog nekoliko negativnih konotacija koje imaju na razvoj mlade osobe kao što su predugo sjedenje pred kompjuterom [...] i izloženosti nasilju“, one imaju i pozitivan učinak (Čerenšek, Kotzmuth, 2017). Primjerice, pozitivno utječu na dječju koordinaciju, motoriku, bolje shvaćanje prostornih odnosa, potiču djecu na druženje s vršnjacima koji dijele iste interese, itd. (usp. Buljan Flander, Karlović, 2004, prema Čuvarkuća.hr, 2016). Struktura romana *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) korespondira sa strukturom kompjutorskih igara. Naime, na početku romana čitatelju je dana uputa „*Press fire to start a game*“, a sam roman podijeljen je na 14 'nivoa' poput kompjutorske igre (Cveniće, 2010: 7). Svaki 'nivo' romana donosi, baš poput igre, određenu prepreku koju dječak Nino mora savladati. Cilj njegove borbe s bolešću nalazi se u dostizanju posljednjeg nivoa tj. ozdravljenja. Autor pod utjecajem elemenata popularne kulture na jedinstven način prikazuje dječakovu borbu i pobjedu protiv neprijateljskog igrača – zloćudne bolesti.

Nadalje, *Zapisi odraslog limača* (1995) Paje Kanižaja strukturno su posebice zanimljivi. Kako pojašnjava Andrijana Kos-Lajtman (2008), riječ je o tekstu „koji iskazuje subverzivan odnos [...] prema konvencionalnim književnim matricama“ pa je „bilo kakvo jednoznačno određenje nemoguće“ jer su *Zapisi* postmodernistički tekst koji „kontradikcijama neprestano izmiče iz okvira bilo kakva uska određenja“ (Kos-Lajtman, 2008). Iako ih ubrajamo u romane, *Zapisi odraslog limača* nisu roman u pravom smislu riječi. Sam naslov sugerira da su to zapisi i svako poglavlje može se čitati zasebno usprkos tome što su poredani kronološkim slijedom. Druga bitna značajka romana jest da formom pisanja u kraćim, razlomljenim redovima tekst pomalo nalikuje poeziji, tj. slobodnim stihovima. Riječima Dubravke Zime (2008):

Tekst je niz zapisa koji su međusobno povezani asocijativnim vezama [...] i obilježeni su pravopisnom 'anarhijom', simuliranjem slobodnog stiha u prozi, odnosno ignoriranjem pravila o uređenju rečenice: osnovna građa teksta tako više nije rečenica nego redak, i to redak koji je od drugih redaka odvojen grafički, a ne velikom rečenicom ili točkom, upravo u smislu 'proznog slobodnog stiha'. (Zima, 2008)

Dakle, Kanižaj je u potpunosti nesputan interpunkcijskim znakovima i velikim početnim slovima čime se odmiče od pravopisnih zahtjeva. Iako poezija nerijetko izmiče pravopisnim pravilima, zaobilaženje pravopisnih zahtjeva ovdje je u funkciji postizanja humorističnosti i zabavljanja čitatelja. No, takve jezično-stilske promjene mogu se interpretirati i kao otpor standardnom jeziku i jeziku tradicionalne dječje književnosti. Spomenuto je protumačeno i u *Zapisima* gdje stoji da će takvo pisanje uzrokovati više negodovanja kod odraslih nego u djece čime se uspostavlja opozicija mi-oni karakteristična za *jeans prozu*. Roman koji strukturno uvelike podsjeća na *Zapise odraslog limača* (1995) jest roman *Nespretni Dado* (2013) Damira Mađarića. Život dječaka Dade, od rođenja do 'odraslosti', podijeljen je podnaslovima u dvije 'cjeline'. Prva cjelina obuhvaća podnaslove od *Dado, dan prvi* do *Dado, dan sedmi*, dok druga cjelina nosi podnaslov *Cijeli Dado* i podijeljena je na dane od ponedjeljka do nedjelje. No, zanimljivo je da Mađarić, barem se tako čini, pokušava ostvariti, i na nekim mjestima uspijeva, Kanižajev humorizam⁹⁵ pomoću neologizama o kojima je već bilo riječi na jezično-stilskoj razini. Također, roman je pisan u formi nepotpunih redaka koji podsjećaju na stihove, pri čemu Mađarić ipak ne odustaje od pravopisnih normi.

Nadalje, dok Kanižaj (1995) ne mari za pravopisna pravila očekujući od mladog čitatelja da sam prepozna pogreške, Ivan Kušan namjerno ih naglašava, stavljajući ih u prvi plan. Roman *Ljubav ili smrt* (1993) osmišljen je na način da roman, tobože, piše jedan od glavnih likova, Koko. Kušan kao autor zbog toga se izravno upliće u priču ne bi li ispravio pogreške. Pritom se služi crvenom 'olovkom' na način da nepravilnosti ispravlja poput učitelja u školi (podcrtavanjem, zaokruživanjem, precrtavanjem, stavljanjem napomena, itd.). Naime, suvremena dječja književnost izbjegava napadnu pedagogizaciju stoga i Kušan poseže za popularnim elementima poput postmodernističkog ludizma. Roman pisan svakodnevnim, urbanim jezikom, na kojeg svakako utječu popularnokulturni elementi, otvara mogućnost za

⁹⁵ Mađarić može bitno imitirati Kanižajev humorizam kroz stvaranje neologizama koji uvelike podsjećaju na Kanižajeve. Oni se ponajprije vežu za imenovanje djeteta koje obavlja nuždu. Kod Kanižaja se izdvajaju *pelenofreskaš* i *kahlicopišač*, a kod Mađarića *sroljić*, *kenjavić* i *driskiće*. Također, Mađarić u jednoj prilici koristi sintagmu „zapis malog Dade“ (Mađarić, 2013: 13). Jednako tako, moguće je iščitati tekstualnu vezu (ali i izvantekstualnu) Kanižaja i Mađarića. Naime, oba autora vezana su uz koprivnički kraj što se odrazilo i na smještaj romaneskne radnje.

zadovoljavanjem suvremenog i djeci recepcijski bliskog načina poučavanja – na zabavan način kroz smijeh (usp. Hranjec, 2012). Kako bi to ostvario, Kušan različitim grafičkim isticanjima na humorističan način ukazuje djeci na jezične pogreške.

Još jedan roman koji je strukturno zanimljiv u cijelosti, svakako je roman *Kuća iznad čudovišta* (1996) Sanje Lovrenčić. Djelo je na granici između romana i zbirke priča, no ipak je riječ o romanu što se ogleda u stalnim likovima (dječacima, majci i teti) koji su smješteni u suvremeno vrijeme, u isprekidanosti tijeka pričanja dijalozima i različitim upadicama dječjih likova čime se u priče inkorporira „aspekt 'stvarnog' svijeta“ (usp. Miller, 1996), itd. Priče se od 'sadašnjosti', tj. trenutnih događanja u dječaćkim životima, razlikuju po smještaju u 'prošlost' i u grafičkom smislu jer se naslovi priča izdvajaju od ostatka teksta podebljanim velikim tiskanim slovima, a same priče pisane su kurzivom. Dakle, može se reći da ovdje dolazi do izražaja jedna od postmodernističkih gesta, žanrovska neodređenost (usp. Hranjec, 2008). Ona donekle otvara mogućnost za uvrštavanje popularnokulturnih elemenata temeljem vremensko-prostorne komponente. Naime, kao što je rečeno, u romanu su prisutne dvije 'zbilje', 'stvarnosna' i 'izmaštana'. Izmaštana se javlja u umetnutim pričama, a stvarnosna između pričanja priča u kojoj se dječaci bave svakodnevnim zanimacijama poput posjećivanja izložbe minerala, igraonice u gradskoj knjižnici, kina, igranja lego-kockama, itd. Upravo popularnokulturni elementi, koji se ne javljaju unutar umetnutih priča, omogućuju razlikovanje 'stvarnosti' i 'mašte' čime je, također, omogućeno stvaranje potpune romaneskne cjeline i postizanje suvremenosti romana.

Nadalje, veoma popularna forma jest dnevnička forma koju je popularna kultura ponovo uvela na velika vrata u dječju književnost (usp. Dragun, 2012; Kos-Lajtman, 2010). Dakako, time se ne podrazumijeva da je dnevničku formu iznjedrila popularna kultura već ju je popularizirala kroz djela kao što je *Dnevnik Bridget Jones* (1996) Helen Fielding, *Princezini dnevnici* (2000) Meg Cabot, *Gregov dnevnik* (2007) Jeffa Kinneyja, *Dnevnici Carrie Bradshaw* (2010) Candance Bushnell, itd. od kojih su mnoga ekranizirana u obliku televizijskih serijala ili filmova. Također, zahvaljujući ostvarenju medijskog uspjeha i visokih profita, mnoga takva djela doživjela su i svoje nastavke u obliku knjiga i filmova. Kao jedan od uzroka popularnosti takve proze može se sagledati i popularnokulturna zainteresiranost za privatni život poznatih, ali i anonimnih pojedinaca, pa čak i fiktivnih ličnosti. Književnost je tome doskočila služeći se elementima (fiktivnog) autobiografizma reafirmirajući na taj način postojeće (dnevničke) pripovjedne forme koje istovremeno preslikavaju popularnokulturne svjetonazore likova. Jednako tako, dnevnička forma obično je vezana za svakodnevno, a kako

popularni elementi prožimaju ljudsku svakodnevicu, spomenuto je ponajbolje iskazivo u dnevničkoj formi.

Pod pojmom dnevnika podrazumijeva se „tekst u kojem se predstavljaju događaji u kojima je na određeni način sudjelovao sam autor (dnevnika, op. K. S.)“, a „oblikuje se kako naracijom, tj. iznošenjem događaja, tako i refleksijom o osobnom, proživljenom iskustvu“ (Kos-Lajtman, 2010). Kako „u dječjoj književnosti dnevnik nije promatran kao autonomni autobiografski žanr, nego najčešće kao strukturna varijanta kojega drugoga žanra“, može se reći da je jedan od poznatijih romana u kojem je simulirana dnevnička forma *Dnevnik Pauline P.* (2015) Sanje Polak (Dragun, 2012: 234). Autorica Polak sama sugerira već u naslovu da se radi o dnevničkim zapisima koji se protežu i u nekoliko njezinih kasnijih romana (koji u ovom radu nisu razmatrani). *Dnevnik Pauline P.* (2015) kronološki je podijeljen na mjesece u godini, točnije, na mjesece od rujna do srpnja za vrijeme trajanja školske godine, a u svakom mjesecu stoje zapisi s podnaslovima koji se ne moraju čitati kronološkim redom već svaki tvori smislenu cjelinu, baš kao i poglavlja u romanu *Zapisi odraslog limača* (1995). Izuzev Polak, dnevničku formu simuliraju Jadranka Klepac u romanu *Kora od jabuke* (2008) i Jasminka Tihi-Stepanić u romanu *Imaš fejs?* (2011).

4.7.3. Popularnokulturni utjecaj na razini strukturalnih segmenata

Popularnokulturni utjecaj izražen je i u koketiranju romaneskne strukture s drugim oblicima tekstova. Kako bi naglasili pojedine dijelove romana, mnogi pisci u strukturu umeću pojedine oblike tekstova koji izravno ne pripadaju strukturi romana. Dakle, riječ je o intertekstualnoj komunikaciji između romanesknog diskursa i narativnih oblika koji se mogu dovesti u vezu s popularnom kulturom.

Pojam intertekstualnosti u znanost o književnosti uvela je Julia Kristeva između 1966. i 1974. godine (usp. Juvan, 2013: 10). Kristeva (1969) pojašnjava da se tekstovi grade „kao mozaik citata, svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta“ te nastavlja da se pod intertekstualnošću referira na „tekstualnu inter-akciju, koja se proizvodi unutar samog teksta“ (Kristeva, 1969, prema, Juvan, 2013: 11). Roland Barthes (1994) sagledava intertekstualnost kao „uvjet opstanka svakog teksta“ konstatirajući da su u svakom tekstu prisutni i drugi tekstovi (Barthes, 1994, prema Lőkös, 2004: 58). Pritom se jedan tekst označava kao 'izvoran', a drugi kao 'sekundaran' čineći određeni sloj kulture (usp. Lešić, 1980: 63-71). Posmatrajući

intertekstualnost, Dubravka Oraić Tolić (1990) zaključuje da je o njoj riječ u slučaju kad je određeni tekst moguće „razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima“ (Oraić Tolić, 1990: 5).

Dakle, primjeni li se pojam intertekstualnosti u najširem smislu, kao uspostavljanje veze između književnog teksta i tekstova iz područja kulture, popularnokulturne elemente moguće je pojmiti kao intertekstove. Tako se u dječjim romanima mogu pronaći SMS poruke, *chat* poruke, dijelovi e-maila, blogova i komentari kakvi se mogu pronaći ispod različitih internetskih članaka, blogova, portala, unutar foruma, publicistički članci, radijski izvještaji, poruke sa telefonske sekretarice, ljubavni testovi, i sl. Takav suodnos romanesknog diskursa i diskursa koji inicijalno ne pripada romanesknom počiva na primamljivosti popularnih sadržaja koji su bliski djeci.

a) SMS poruke

Rezultati istraživanja, objavljeni 2010. godine, koje je proveo *Pew Internet i American Life Project* pokazuju da su SMS poruke najomiljeniji oblik komunikacije (usp. Campbell et al., 2010: 2). Kao takve, SMS poruke prisutne su i u strukturi dječjih romana. One se javljaju u romanu *Nemoj reći nikome* (2010) Maje Brajko-Livaković, romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac, romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović i romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Od ostatka teksta obično se izdvajaju po upotrebi nepotpunih i pogrešno napisanih riječi te su pisane kurzivom:

Dns sam napravio nešto genijalno. Dođi ASAP. Valjda si do sada već naštrebala. (Brajko-Livaković, 2010: 62)

Izmjenjivanje SMS poruka od strane romanesknih likova dočarava model suvremene komunikacije u kojoj je od velike važnosti komunikacija koja se odvija putem mobilnih uređaja.

b) Chat

Po popularnosti, odmah iza SMS poruka slijedi *chat*. *Chat* „(engl.; čavrljanje, brbljanje; čet) komunikacija je između dvaju ili više korisnika interneta, razmjenom niza kratkih tekstovnih poruka“ (Enciklopedija.hr, 2017). Komunikacija *chatom* odvija se, kao i komunikacija SMS porukama, u realnom vremenu. Prednost takve komunikacije je mogućnost sudjelovanja većeg broja korisnika (usp. Enciklopedija.hr, 2017). Ulomci *chata*

umetnuti su u roman *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić i u roman *Nemoj reći nikome* (2010) Maje Brajko-Livaković:

- *Mogu te dodati za frenda?*
- *Naravno, zašto pitaš.*
- *Red je. Ima luđaka. Samo čekaju.*
- *Imaš pravo.*
- *Poslat ću ti svoje fotografije.*
- *Zanimljivo. Koliko zajedničkih tema.*
- *Čujemo se :-).*
- *O.K.* (Brajko-Livaković, 2010: 73)

Dakle, *chat*, putem kojeg komuniciraju romaneskni likovi, omogućava interakciju s poznanicima, ali i nepoznatim osobama što predstavlja još jednu opasnost virtualnog vremena. Spomenuti popularni oblik komunikacije pokazat će se gotovo pogubnim za djevojčicu Tenu koja će se zbog svoje lakovjernosti i nepoznavanja sugovornika na personalnoj razini uplesti u lanac kriminalnih radnji i postati žrtvom krijumčara.

Također, kao što je slučaj i sa SMS porukama, vidljivo je da se ni u *chatu*, kao neformalnom obliku komunikacije, ne koriste odgovarajući interpunkcijski znakovi na potrebnim mjestima, ne poštuju se pravopisne norme o čemu je bilo riječi kod jezično-stilske razine, a nerijetko se umeću i tzv. *emotikoni*. *Smješkići*, *smajlići*, *emotikoni* karakteristični su za neformalnu pisanu komunikaciju (usp. Hrubí, 2014). S obzirom da jedan sugovornik ne vidi izraz lica i popratne emocije drugog sugovornika, *emotikoni* služe kako bi se predočilo spomenuto. Neke od najčešćih *emotikona* su *smješko*, *plačko*, *namigivanje*, *plaženje jezika*, itd.

c) E-mail

Još jedan popularni način dopisivanja, točnije, slanja 'pisama' jest e-mail. „Elektronička pošta (engl. e-mail) omogućuje elektroničko stvaranje poruka, njihovo slanje kroz mrežu i čitanje i najkorišteniji je servis koji omogućava brzu i jeftinu globalnu komunikaciju“ (Čičin-Šajn et al., 2006, prema Černelić, 2013: 11). Likovi dječjih romana koriste se slanjem e-maila stoga su dijelovi takve komunikacije ubačeni i u romanesknu strukturu. Primjere e-maila moguće je pronaći u romanu *Nemoj reći nikome* (2010) Maje Brajko-Livaković, romanu *Zlatna vrata* (2010) Snježane Grković-Janović i romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac. Zanimljivo je da se u strukturi romana *Nemoj reći nikome* i romana *Zlatna vrata* javljaju kraći e-mailovi od svega nekoliko redaka, a u strukturi romana *Kora od jabuke*

zauzimaju i nekoliko stranica romana. Također, u romanu *Nemoj reći nikome* i romanu *Kora od jabuke*, oni su vizualno izdvojeni, a u romanu *Zlatna vrata* tekst e-maila ni po čemu se ne izdvaja od ostatka teksta. Ipak, neovisno o njihovoj duljini, ovaj popularni oblik komunikacije od važnosti je za romanesknu radnju. Primjerice, u *Kori od jabuke* e-mailovi koje dječak Davor šalje djevojčici Dani razrješavaju njezine ljubavne nemire. Jednako tako, u e-mailovima progovara se o temi ekologije koju je popularna kultura popularizirala ponajprije u medijima pomoću poznatih osoba, a zatim je našla odraz i u dječjoj književnosti.

d) Blog i komentari

U strukturu pojedinih romana umetnuti su i dijelovi bloga. Riječ blog nastala je od engleskih riječi *web* i *log* što se može prevesti kao mrežni dnevnik, a „sam *blog* je web-stranica koju ispisuje u dnevničkom stilu, kronološki, svatko tko ima tu tehnološku mogućnost i tko to želi“ (Cigler, 2007). Student Justin Hall prvi je počeo voditi blog 1994. godine (usp. Cigler, 2007). U romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković djevojčica Tena zaokupljena je pisanjem bloga pri čemu ne koristi svoje pravo ime već nadimak *Ledena*. Ona je prije pisala 'klasičan' dnevnik, no pojašnjava da je prednost pisanja bloga u tome što se mogu „izreći misli koje drugi mogu čitati, a pritom ih ne gledaš u oči“ (Brajko-Livaković, 2012: 60). Dakle, njoj pisanje bloga ne služi u svrhu izricanja misli kako bi se ona bolje osjećala, već joj služi za izricanje misli koje iz nekog razloga ne želi izravno reći pojedinim osobama ili tvrdnji koje su zapravo skup laži, a koje bi njezini poznanici prozreli. Dijelovi Tenina bloga vizualno su izdvojeni od ostatka teksta jer su pisani kurzivom.

Dakako, ispod blogova, kao i ispod članaka objavljenih na internetu, mogu se pisati komentari. Sara Lalić, Cvijeta Senta i Danela Žagar (2016) tumače:

Jačanjem internetskih portala i izgradnjom sve jačih veza medijskih radnika s čitateljima, sve veću ulogu ima dvosmjerna komunikacija između medija, novinara i čitatelja, što posebno dolazi do izražaja na internetu, imajući u vidu mogućnost anonimnog izražavanja, jednostavne dostupnosti medijskog sadržaja, kao i pravovremene interaktivnosti tog sadržaja i povezanost sa društvenim mrežama. [...] Stoga, mogućnost da čitatelji iz uloge konzumenata medijskog sadržaja prerastaju u aktivne sudionike kreiranja medijskog sadržaja, [...] predstavlja i veliku vrijednost, u smislu otvaranja prostora za sudjelovanje i razmjenu mišljenja između većeg broja ljudi [...]. (Lalić et al., 2016: 2)

Mišljenje koje su ponudile Lalić, Senta i Žagar (2016) moguće je primijeniti i na internetske sadržaje čiji autori nisu nužno novinari. Primjerice, blogovi također imaju svoje čitatelje i komentatore. Sukladno tomu, ispod Tenina bloga javljaju se komentari osoba koje

prate njezin blog, ali se komentari javljaju i u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić. Autorice se odlučuju za takvu strategiju kako bi dočarale mogućnosti koje nudi internet, tj. pokazuju da konzumenti popularnih sadržaja istovremeno i kreiraju popularne medijske sadržaje izražavajući svoje osobne stavove i razmišljanja vezana za određenu temu. U romanesknu strukturu romana Tihi-Stepanić (2011) umetnut je članak koji simulira članke senzacionalističke tematike iz dnevnih tiskovina, i progovara o suvremenom problemu pretjerane konzumacije alkohola od strane djece. Nakon članka slijede neki od komentara koji osuđuju ponašanja djece potpale pod negativan utjecaj popularne kulture koja nerijetko prikazuje konzumente alkohola kao osobe popularne u društvu, što je jedan od razloga zbog kojeg djeca posežu za takvim pićima:

27. 05. 2010. u 22:54 h domacica je napisao/la:

Mama od male radi u popravnom domu. Bilo bi joj bolje da si kćerku popravi.

27. 05. 2010. u 23:38 h Loco je napisao/la:

Mala je odlikašica! Kako se tek onda ponašaju oni koji se jedva provuku u viši razred. (Tihi-Stepanić, 2011: 73)

Oponašajući svojstva komentara na internetu, u romanima se osobe koje komentiraju javljaju pod nadimcima, tj. ostaju anonimne jednako tako kako bi im to omogućio internet, a uz svaki komentar vidljiv je 'datum' i 'vrijeme' objave.

e) Publicistički tekstovi

Popularna kultura osobito se očituje kroz publicistiku. Odnos popularne kulture i publicistike jest uzajaman jer kako se kroz publicistiku predstavlja popularna kultura, što nerijetko utječe na prodaju čime se povećava financijska dobit zarađena od određene tiskovine (ili masovnih medija uopće), tako i diskurs popularne kulture, pa i onaj romaneskni, ponekad poseže za atraktivnim i senzacionalističkim sadržajima publicistike. Postupak umetanja publicističkih dijelova u roman zamjetan je u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković, romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardaša, romanu *Ključić oko vrata* (2011) Nikole Pulića, romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić, itd. U svim spomenutim romanima, izuzev romana *Ključić oko vrata* (2011), publicistički ulomci vizualno su izdvojeni od ostatka romanesknog teksta jer su pisani kurzivom:

U gradu je noćas nestalo električne energije. Svi su fizikalni i kemijski laboratoriji opustošeni. U električnoj centrali pronađen je predmet čudna oblika, kojemu se nije moglo utvrditi porijeklo i namjena. Ugledni znanstvenici, na čelu s dr. Ukuvavom, pretpostavljaju da je upravo taj neidentificirani predmet

usisao sav elektricitet. Svoju pretpostavku potkrepljuju time što je, čim je predmet iznesen iz električne centrale, elektricitet opet potekao. Na centrali i vodovima nije utvrđen nikakav kvar. Opustošeni laboratoriji predstavljaju još veću zagonetku. (Gardaš, 2011: 108)

U romanu *Ključić oko vrata* (2011), publicistički dijelovi razlikuju se od ostatka romanesknog teksta samo po publicističkom stilu pisanja:

Mama je čitala polako, glasno i jasno:

„Zahvaljujući suradnji građana i radnika gradskog SUP-a jučer je u Dubravi uhvaćen opasni kriminalac koji je pobjegao iz kazneno-popravne ustanove gdje je izdržavao kaznu od pet godina zatvora. Na tu kaznu sud ga je osudio zbog brojnih provalnih krađa po stanovima i trgovinama. [...] Nesmetano je – kad nikog nije bilo kod kuće – ulazio u stanove. To je izvodio tako vješto da nikakvih tragova nije ostavljao iza sebe, niti otisaka svojih prstiju... Mole se oštećeni građani da se jave stanici javne sigurnosti...” (Pulić, 2011: 82)

Dakle, funkcija publicističkih dijelova unutar strukture romana nerijetko je svedena na ukazivanje pojedinih društvenih problema kao što su alkoholiziranje djece i mladih (Tihi-Stepanić, 2011), opasnosti poput krađa i otmica uzrokovanih nepažnjom ili lakomislenošću djece, ali i odraslih (Pulić, 2011; Brajko-Livaković, 2012) ili pak predstavljanje pojedinih događaja ključnih za nastavak i rasplet romaneskne radnje (Gardaš, 2011). Također, sam publicistički stil izražavanja kojim su pisani spomenuti dijelovi pridonosi uvjerenosti predstavljenih fikcijskih događaja.

f) Radijski izvještaj i poruke s telefonske sekretarice

Pod utjecajem popularnih medija, u romanesknom diskursu romana *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac izdvaja se radijski izvještaj pisan kurzivom:

Vozač sluša vijesti. Sa zvučnika dopiru već poznate rečenice:

U Bagdadu dvadeset poginulih, tridesetak ranjenih... poplave u Indiji s katastrofalnim posljedicama... U Afganistanu oteți njemački novinari... nakon nekoliko nestabilnijih dana anticiklona sa sjevero-zapada jača, ciklona se pomiče na istok, vrućine se vraćaju... upozorenje: u Senjskom kanalu noćas udari bure od... čvorova... (Klepac, 2008: 65)

Razvidno je da su suvremene tehnologije utjecale na romaneskni diskurs upravo kroz umetanje sadržaja koje navedene tehnologije prenose. Izuzev spomenutog radijskog izvještaja, u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (2011) Sanje Pilić uočljive su poruke snimljene na telefonskoj sekretarici koju je kupila Jaca:

– Džozo, u butiku 'James Dean' možeš kupiti košulje s palmama i kokosovim orasima. Miko.

– Marina, Lidija je obična glupača. Tek toliko. Ana-Marija. Javi se. [...]

– Janko, ostavio si u 'Modroj lasti' pernicu, pribor za likovni i tenisice za tjelesni. Teta Željka. Pozdrav mami i tati. (Pilić, 2011: 107)

Poruke snimljene na telefonskoj sekretarici nisu vizualno istaknute unutar romanesknog diskursa, no svakako je zamjetno da mu izravno ne pripadaju.

g) Ljubavni test

Na specifičan način, utjecaj popularne kulture iskazan je u posljednjem dijelu romana *Zaljubljen do ušiju* (2012) Mire Gavrana. Naime, po uzoru na ljubavne testove iz popularnih časopisa, u ovom romanu ponuđen je test na zaokruživanje. Svaki zaokruženi odgovor donosi određeni broj bodova i njihovim zbrajanjem dobiva se konačni odgovor na pitanje *Jesi li i ti zaljubljen(a) do ušiju. Test dubine ljubavnog jada*. Takvi 'ljubavni jadi' čine sastavni dio života djece i mladih koji se po prvi put susreću s prvim zaljubljivanjima i dubljim emocionalnim doživljajima usmjerenima prema suprotnom spolu. Zbog svoje nezrelosti i manjka životnog iskustva, nerijetko se suočavaju s manjkom samopouzdanja pri čemu pronalaze utjehu rješavanju različitih popularnih testova koji se nalaze u časopisima ili na internetskim stranicama. Dakako, djeca i mladi pokušavaju na taj način bolje upoznati i sami sebe oslanjajući se na 'rezultate' dobivene ispunjavanjem testova. Testovi se ne odnose isključivo na pitanja vezana za ljubav već se dotiču i drugih tema kao što su promišljanja o tome kako ih doživljavaju prijatelji, sklapaju li lako nova poznanstva, kolika im je inteligencija, kojoj poznatoj osobi su slični, koja je njihova idealna frizura, i sl. Izuzev što takvi testovi možebitno podižu samopouzdanje i omogućuju bolje upoznavanje samog sebe kroz prihvaćanje ili odbijanje dobivenih 'rješenja', njihova primarna funkcija je zabavljanje onoga koji odgovara na pitanja i ispunjavanje dijela dokoličarskog vremena. Spomenutu funkciju nosi i ljubavni test u Gavranovu romanu predstavljajući odgovore na primarno postavljeno pitanje (*Jesi li i ti zaljubljen(a) do ušiju.*) na humorističan način:

Ako imaš manje od 50 bodova, moram ti reći da ti uopće nemaš pojma o ljubavi. Bilo bi najbolje da još jednom pažljivo pročitaš knjigu 'Zaljubljen do ušiju'. I ne očajavaj, ljubav će doći, kad je najmanje budeš očekivao. (Gavran, 2012: 144)

h) Stihovi

Pod utjecajem popularne kulture u strukturu romana utkani su i stihovi popularnih pjesma. Mlađim generacijama glazba služi „kao sredstvo izražavanja bunta i odvajanja od odraslih“ i u „popularnoj glazbi prepoznaju vrijednosti i značenja koja su bliska njihovu vlastitomu identitetu i svjetonazorima“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 118). Pojavnost stihova

popularnih pjesama unutar romaneskne strukture moguće je bolje shvatiti potkrijepi li se navedena pojava mišljenjem Marcela Danesija (2002) koji za glazbu kaže da je „srce i duša popularne kulture“ (Danesi, 2002, prema Labaš, Mihovilović, 2011: 118). Primjerice, jedna od suvremenih ikona popularne glazbe svakako je Beyoncé i stihovi njezine pjesme *If I Were a Boy* (2008) vizualno su izdvojeni unutar romana *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković:

*If I were a boy
I think I could understand
How it feels to love a girl...* (Brajko-Livaković, 2012: 37)

Spomenuta popularna pjesma djevojčici Teni omogućava odmak od svakodnevnih briga, tj. učenja, što i jest jedna od zadaća popularnokulturnih proizvoda. Osim toga, Tena se 'pronalazi' u tim stihovima jer je zaljubljena u dječaka Frana koji ju s vremena na vrijeme ignorira pa ju pjesma potiče na promišljanja kako bi se ona snašla u suprotnog rodnoj ulozi.

Zamjetno je da neki pjevači i poznate grupe nikad nisu prestali biti popularni jer „velika umjetnička glazbena ostvarenja ostaju svezvremenska, prihvaćena i shvaćena bez obzira na društveni kontekst, dob, spol, rasu, vjeru, nacionalnost ili kulturnu pozadinu onoga koji ih sluša“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 118). U prilog tomu ide i pojavnost stihova iz pjesme *Only You* (1955) grupe *The Platters* u romanu *Kora od jabuke* (2008) Jadranke Klepac:

'Oooooonlyiiiiiyoooouuuu.....' (Klepac, 2008: 23)

Dakle, u prilog popularnosti pojedinih pjesama ide činjenica da se s mislima koje izriču mogu poistovjetiti pripadnici svih dobnih skupina. Tako u *Kori od jabuke* djevojčica Dana smatra da svojim prijateljima ne smije priznati što sluša, ali svoje emocionalno stanje, po preseljenju prijatelja Davora u Ameriku, pokušava pretočiti u svoje stihove na što ju potiče popularna pjesma grupe *The Platters*. Drugim riječima, ona pronalazi inspiraciju u jednom od popularnokulturnih proizvoda.

Nije naodmet spomenuti da su u romanu *Petlja* (2005) Pavla Pavličića zapisani stihovi folklorne pjesme *Ja sem Varaždinec*:

Ja sem Varaždinec,
Ja sem Varaždinec,
Ja sem Varaždinec,
Domovine sinek! (Pavličić, 2005: 94)

Naime, iako izvorno pripada kulturnoj baštini varaždinskoga kraja, pjesma kojoj pripadaju navedeni stihovi danas je toliko popularizirana da se nerijetko koristi u svrhu (turističke) promocije Varaždina. U prilog tomu ide, primjerice, podatak da je Varaždinka Janja Žnidarić za vrijeme volontiranja u Tanzaniji naučila djecu pjevati spomenutu pjesmu i podijelila snimljeni uradak na stranici *You Tube* koji je u nešto više od godinu dana nakon objave imao gotovo 4500 pregleda (usp. *Direktno.hr*, 2015).

Nadalje, od hrvatskih popularnih pjevača, u *Kori od jabuke* (2008) javljaju se u kurzivu stihovi iz pjesme *Jubav si moja zauvik* (2001) Meri Cetinić:

Nikada te neću zaboravit', uvik je uz tebe jubav moja, sve će jednom proći i ostarit', ali nikad neće jubav moja... (Klepac, 2008: 67)

U romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) Ratka Bjelčića vizualno je kurzivom izdvojen stih iz pjesme *Kuda idu izgubljene djevojke* (Tamara) (1986) Borisa Novkovića, a u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) Julijane Matanović stihovi iz pjesme *Morski ljudi, morske žene* (2013) grupe *Silente*:

Pjevačica je pjevala: *Čekajući tri Godoa... ne čekam ja bilo koga...* (Matanović, 2015: 56)

Pojavnost stihova popularnih pjesama u romanima *Kora od jabuke* i *Gdje je Vlasta?* pridonosi boljoj profilaciji likova. Naime, u *Kori od jabuke* likovi se zabavljaju i opuštaju pjevajući pjesmu Meri Cetinić, a u romanu *Gdje je Vlasta?* dječak Ratko veliki je obožavatelj Borisa Novkovića i skuplja njegove postere. Pojavnost stihova popularne grupe *Silente* u romanu *Rečeno – učinjeno* nosi nešto drugačiju ulogu. Izuzev činjenice da romaneskni likovi konzumiraju popularnokulturne proizvode, ovdje se naglašava popularnokulturna zavodljivost. Naime, Tinkina majka nije poklonik popularnih proizvoda, no čuvši pjesmu *Morski ljudi, morske žene* naposljetku priznaje da joj se pjesma sviđa i poklanja svojoj kćeri CD grupe *Silente*. Spomenuto stavlja naglasak da ni intelektualci poput Tinkine majke ne mogu odoljeti proizvodima popularne kulture.

Također, u romanima se ne pojavljuju isključivo oni stihovi koji su dio popularnih pjesama već i stihovi koji se vežu za popularne animirane filmove i stihovi koji pripadaju dječjim pjesnicima. Primjerice, u romanu *Smogovci* (2012) Hrvoja Hitreca javljaju se stihovi iz naslovne pjesme animiranog filma o mornaru Popaju (1933-1957) čiji je prvi redatelj bio Dave Fleischer:

I am what I am

Popai is sailor man. (Hitrec, 2012: 148)

U istome romanu u romanesknu strukturu umetnuti su i stihovi iz pjesme *Mi djeca* koju je napisao pjesnik Grigor Vitez (1911-1966):

Mi djeca, sagradit ćemo grad
s mnogo zelenih trešanja. [...]
Mi djeca sagradit ćemo grad,
s najvećom... (Hitrec, 2012: 15)

Hitrec, sklon humorizmu, ovdje se poigrava stihovima pa u drugom navedenom stihu umjesto *krošanja* zapisuje *trešanja*, želeći time naglasiti da dječak Dado nije pravilno naučio pjesmicu napamet.

Dakle, uočljivo je da se pod popularnokulturnim utjecajem u romanima javljaju pjesme popularnih izvođača, poetski radovi poznatih pjesnika, ali i popularizirane pjesme koje su primarno pripadale folklornoj baštini.

i) Fusnote i bilješke na marginama

Popularna kultura potaknula je interferenciju romanesknog diskursa sa stručnim i znanstvenim diskursom. Primjerice, znanstveni diskurs opredmećuje se u različitim žanrovima, „od strogo formalnih do popularnoznanstvenih i znanstvenofantastičnih“ (Ryznar, 2015). Ponajprije, spomenuta interferencija uočljiva je u pojavnosti znanstveno-fantastičnih tema u okviru romaneskne produkcije, a zatim u pojavnosti fusnota i bilježaka koje se primarno vežu za znanstveni stil pisanja. Fusnote su umetnute u naraciju romana *Nemoj reći nikome* (2012) Maje Brajko-Livaković. Kako je popularna kultura utjecala i na jezično-stilsku razinu romana, nametnula se potreba za pojašnjenjem stranih riječi pri čemu se autorica poslužila fusnotama kako ne bi poremetila likvidnost romanesknog teksta. Iz jednakih razloga, fusnotama se poslužila i Snježana Grković-Janović u romanu *Zlatna vrata* (2010) kao i Josip Cvenić u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010). Fusnote u kojima se nešto dodatno pojašnjava nalaze se u romanu *Imaš fejs?* (2011) Jasminke Tihi-Stepanić i u romanu *Dlakovuk* (2007) Darka Macana koji pojašnjava misao djevojčice Kosjenke koja smatra da pronađena glava mačke ne može biti kuhinjski otpad jer u blizini nema kineskih restorana:

Autor se ograđuje od ove Kosjenkine pomisli. Nije, naime, istina kako vlasnici čevapdžinica svoju robu proizvode od mačaka litalica. Da jest, bila bi ukusnija. A kineski restorani – gdje su mačke izvrsno pripremljene – ne rukuju s otpadom tako nepažljivo. (Macan, 2007: 7)

U navedenom primjeru vidljivo je stapanje autora i pripovjedača dok je u ostatku romanesknog teksta zamjetno njihovo razdvajanje. Takva poigravanja granicama između instanci govornih subjekata karakteristična su za postmodernizam.

Nadalje, u mnogim romanima javljaju se bilješke na marginama. Njihova svrha jednaka je svrsi fusnota. Dakle, marginalne bilješke obično pojašnjavaju neku djeci manje poznatu riječ ili riječ iz stranog jezika te služe kao dopuna tekstu. One se, za razliku od fusnota, ne označavaju zvjezdicom ili brojkom već se nalaze s desne ili lijeve strane u ravni teksta u kojemu se javlja ono što se u bilješci na margini pojašnjava. Također, dok fusnote obično pišu sami autori romana, bilješke na marginama obično dodaju osobe koje uređuju knjigu i izdavači prilagođavajući ju na taj način mladim recipijentima, stoga, nije nužna pojavnost bilješka na marginama u nekim narednim izdanjima istoga romana. Takve bilješke nalaze se u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (2010) Josipa Cvenića, romanu *Ljubičasti planet* (2011) Ante Gardaša i u romanima *Smogovci* (2012), *Smogovci u ratu* (2007) i *Eko, Eko* (2009) Hrvoja Hitreca.

4.8. Obilježja popularne kulture kao bitni mehanizmi funkcioniranja suvremenih dječjih romana

Naposljetku, potrebno se ukratko osvrnuti na odnos obilježja popularne kulture koja nudi, primjerice, John Fiske (2001) i suvremenih hrvatskih dječjih romana. Ovdje je riječ o pružanju zadovoljstva koje popularnokulturni tekstovi nude, funkcionalnosti, spektakularnosti i senzacionalnosti, očiglednosti i pretjeranosti, klišeiziranosti, kontradiktornosti, prekidu s tradicijom, dostupnosti, fluidnosti, progresivnosti, emocionalnosti i kreativnosti, refleksivnosti i intertekstualnosti. Dakle, prethodno provedenim, strukturalistički usmjerenim analizama po romanesknim razinama nastojao se dobiti što precizniji i detaljniji uvid diskurzivnih slojeva. No, jednako tako, nemoguće je zanemariti i ključne mehanizme funkcioniranja popularnokulturnih narativa.

a) Zadovoljstvo i funkcionalnost

Pružanje zadovoljstva jedna je od temeljnih značajki popularne kulture kao kulturnog izričaja s obzirom da „kulturni izričaj ne može postati popularan ako ga društvo ne prihvaća i u njemu ne pronalazi određeno zadovoljstvo“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 96). Dakle, zadovoljstvo ne podliježe strukturiranju kakvo traži teorija, već „postoji samo u svojoj praksi,

kontekstima, i trenucima proizvodnje“ (Fiske, 2001: 61) stoga se sadržaji popularne kulture mogu sagledati kao „odraz trenutačne društvene zbilje“, odnosno, „ogledalo težnji, vrijednosti i stavova društva“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 96). Krene li se od navedene pretpostavke, razvidno je da je komponenta zadovoljstva neophodna ne bi li se realizirala uspješna recepcija suvremenih dječjih romana. Spomenuto se postiže uvrštavanjem popularnokulturnih tema koje u djece izazivaju zanimanje (znanstveno-fantastične, horor, tabu teme, itd.), likova o kojima vole maštati (plišane igračke, roboti, izvanzemaljci, itd.) i jezika koji im je bliski (skraćenice, žargonizmi, neologizmi, itd.). Pritom dječji čitatelji uživaju u stvaranju vlastitih značenja iz odnosa teksta i svakodnevice iz čega pak proistječe zadovoljstvo. Kao neki od primjera mogu se navesti roman *Zvijeri plišane* (2008) u kojemu je ostvarena dječja fantazija kroz oživljavanje plišanih igračaka, roman *Dlakovuk* (2007) u kojemu dječji superheroji spašavaju svijet, roman *Eko, Eko* (1979/2009) u kojemu se javljaju likovi izvanzemaljaca i njihovi čudesni planeti, itd. Dakle, sve ono što je djeci primamljivo, bilo da o tome maštaju ili im je blisko iz svakodnevice, bilo da je riječ o likovima ili drugim motivima, pruža zadovoljstvo čime se pospješuje recepcija romanesknih djela.

Time se dolazi do narednog obilježja popularne kulture, a to je funkcionalnost. Dakle, zbog sveopće rasprostranjenosti u dječjoj svakodnevici, popularnokulturni elementi unutar romanesknih djela potiču zadovoljstvo u dječjih recipijenata, a zadovoljstvo garantira da će djeca posegnuti i za drugim romanima u kojima se javljaju teme, likovi, i sl. s kojima su se povezali i koji su im relevantni. Naime, popularnokulturni tekstovi stavljaju naglasak na funkcionalnost čiji je središnji kriterij relevantnost koja je uvjetovana vremenski i prostorno. Tekstovi popularne kulture postaju popularnima tek kad se s njima može povezati svakodnevno iskustvo recipijenata. Odnosno, procjena vrijednosti pojedinog popularnog teksta ovisi o mjeri u kojoj se pojedini tekst veže ili distancira od svakodnevnog života (usp. Fiske, 2001: 148-159). Drugim riječima, popularni čitatelj je onaj koji proizvodi relevantna značenja. Preuzimanje popularnokulturnih elemenata koji su prisutni u dječjoj svakodnevici pridonosi autentičnosti romana jer pomoću takvih elemenata dječji recipijenti stvaraju vlastita značenja čiji korijeni potječu iz njihova svakodnevna života. Iako je spomenuto zamjetno na svim proučavanim romanesknim razinama, možebitno je najuočljivije na razini romaneskne strukture gdje dječji romani posežu za djeci relevantnim formama kao što su dnevnička

forma⁹⁶, struktura kompjutorskih igara⁹⁷, različiti oblici komunikacije (SMS poruke⁹⁸, e-mailovi⁹⁹, blogovi¹⁰⁰), ljubavni testovi¹⁰¹, stihovi popularnih pjesama¹⁰², itd.

b) Spektakularnost i senzacionalnost

Kao popularnokulturne osobine javljaju se spektakularnost i senzacionalnost. Pod spektakularnošću, koja se „zasniva na vizualnoj reprezentaciji“, podrazumijevaju se:

sve one zvučne i vizualne asocijacije koje se u ljudskoj svijesti javljaju kad netko kaže 'popularna kultura', [...] blještavilo koje do nas dopire u obliku reklama, glazbenih spotova, plakata, televizijskih programa, glamuroznih časopisa i fotografija, [...] Oscara, *Oprah showa*, *Big Brothera*... (Labaš, Mihovilović, 2011: 105)

S obzirom na to da je u spektakularnosti od velike važnosti vizualna 'blještava' komponenta, potrebno je uzeti u obzir paratekstualne signale koje navodi, primjerice, Gérard Genette (1987/2001), a to su ime i prezime autora, naslov, podnaslovi, predgovor, uvod, ilustracije, itd. (usp. Genette, 1987/2001: 1). „U svakom slučaju oni ga (tekst, op. K. S.) okružuju i proširuju, upravo kako bi ga predstavili [...] i osigurali prisutnost teksta u svijetu, njegovu 'recepciju' i potrošnju u obliku [...] knjige“ (Genette, 1987/2001: 1). U kontekstu popularnokulturne spektakularnosti od najvećeg značaja su ilustracije koje se u dječjim romanima nerijetko pojavljuju kako na koricama, tako i unutar samih romana. Kao što tumači Monika Fludernik (2009):

Vizualni prikaz teksta romana također se računa kao vanjska pripovjedna struktura [...]. Ovdje govorimo o tipografskim elementima kao što su izbor i veličina slova, marginalne bilješke ili ilustracije koje prate tekst. (Fludernik, 2009, prema Buljubašić, 2017: 22)

Ilustracije koje prate tekst Jože Zupan (2009) sagledava kao put ka knjizi zaključujući da djeca posežu za određenom knjigom upravo zbog ilustracija koje ona sadrži. Zupan tumači da djeca listaju knjige ne bi li pomoću ilustracija pokušali saznati njezin sadržaj (usp. Zupan, 2009, prema Vidmar, 2014: 21). Stoga, u gotovo svakom proučavanom dječjem romanu moguće je pronaći atraktivne ilustracije, često usmjerene spektakularnosti. Njihova svrha je buđenje dječjeg interesa kako bi djeca posegnula za romanima u ovom suvremenom vremenu

⁹⁶ *Dnevnik Pauline P.* (2000/2015).

⁹⁷ *Čvrsto drži joy-stick!* (1994/2010).

⁹⁸ *Kora od jabuke* (2008), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Rečeno – učinjeno* (2015), itd.

⁹⁹ *Kora od jabuke* (2008), *Zlatna vrata* (2010), *Nemoj reći nikome* (2012).

¹⁰⁰ *Nemoj reći nikome* (2012).

¹⁰¹ *Zaljubljen do ušiju* (1994/2012).

¹⁰² *Petlja* (1988/2005), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Kora od jabuke* (2008), *Nemoj reći nikome* (2012), itd.

u kojemu se književna djela natječu s tehničkim dostignućima koja djeci odvlače pažnju (TV-prijemnici, računala, iPadi, iPodi, itd.). Time se potpomaže veća recepcija, ali i sama profitabilnost dječje književnosti.

No, komponente spektakularnosti prisutne su i u oblikovanju svjetonazora pojedinih romanesknih likova, kao i situacija u kojima se nalaze. Naime, pod popularnokulturnim utjecajem javljaju se novi likovi: likovi koji maštaju o slavi i popularnosti¹⁰³, likovi koji već jesu slavni¹⁰⁴ i, dakako, likovi obožavatelja¹⁰⁵. Likovi koji žele biti slavni maštaju o sudjelovanju na modnim revijama, u reklamama, o karijerama manekenki i fotomodela, glumačkoj i pjevačkoj karijeri, itd. Likovi koji su već postali slavni bave se nogometom, glumom, pjevanjem, itd., a likovi obožavatelja javljaju se kao obožavatelji popularnih pjevačkih grupa, glumaca, itd. Razvidno je da spomenuti likovi na neki način jesu ili žele postati dio popularnokulturnog spektakla. Naravno, i ovdje postoje izuzeci poput Cobre Vrageca iz romana o *Smogovcima* koji je postao poznat zahvaljujući svojim znanstvenim izumima. Ipak, on nije osvojio simpatije obožavateljica zahvaljujući znanstvenim dostignućima, nego uglavnom zbog svojeg dobrog izgleda. Na jezično-stilskoj razini utjecaj spektakularnosti zamjetan je, primjerice, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) u ugrađivanju pjesme *If I Were a Boy* (2008) popularne sudionice medijskog spektakla, Beyoncé, u romaneskni tekst.

Nadalje, kako je senzacionalnost moguće shvatiti kao naglašeni neuspjeh onoga što je normalno, senzacionalističke publikacije doživjele su procvat u suvremenom vremenu (usp. Fiske, 2001: 136). Spomenuto se donekle odražava na jezično-stilskoj razini suvremenih dječjih romana u kojima do izražaja dolaze ulomci koji simuliraju članke senzacionalističke tematike iz dnevnih novina ili pak radijska izvještavanja (npr. *Ključić oko vrata*, 1987/2011; *Kora od jabuke*, 2008; *Imaš fejs?*, 2011; *Nemoj reći nikome*, 2012).

c) Očiglednost, pretjeranost i klišeiziranost

Po Fiskeovu (2001) mišljenju, očiglednost, pretjeranost i klišeiziranost svojstva su popularnih tekstova koja je međusobno gotovo nemoguće razlučiti (usp. Fiske, 2001: 137). Spomenuta svojstva omogućuju protivnicima napadanje popularne kulture kao površne i

¹⁰³ *Smogovci* (1976/2012), *Eko, Eko* (1979/2009), *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995/2011), *Debela* (2002/2009), *Zvijeri plišane* (2008), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Moja sestra je mrak* (2015).

¹⁰⁴ *Smogovci* (1976/2012), *Ljubav ili smrt* (1987/1993), *Smogovcima u ratu* (1994/2007), *Moja sestra je mrak* (2015).

¹⁰⁵ *Smogovci* (1976/2012), *Smogovci u ratu* (1994/2007), *Debela* (2002/2009), *Rečeno – učinjeno* (2015).

senzacionalističke (usp. Fiske, 2001: 133). Ipak, pretjeranost otvara mogućnost parodiranja, a parodiranje mogućnost odstupanja od konvencionalnog. Navedeno je, primjerice, vidljivo u romanu *Zapisi odraslog limača* (1978/1995) koji obiluje neologizmima, a istovremeno je nesputan i bilo kakvim pravopisnim zahtjevima (izostaju velika početna slova te interpunkcijski znakovi). Dakle, Kanižaj se služi očiglednošću i pretjeranošću ne bi li postigao humorizam i parodiranje konvencionalnog načina pisanja za djecu, ali i tada aktualnog društvenog trenutka, slično kao što to radi i Kušan u romanu *Ljubav ili smrt* (1987/1993) koji namjerno naglašava pogreške i nepravilnosti u tekstu ispravljajući ih crvenom 'olovkom' poput učitelja simulirajući autorstvo romana iz pozicije lika.

Nadalje, Fiske (2001) ističe da je očigledno i klišeizirano moguće doživjeti kao „dvije strane iste medalje“ pri čemu konstatira da su klišeji „zdravorazumske, svakodnevne artikulacije vladajuće ideologije“ (Fiske, 2001: 137). No, jednako tako, klišeji ukazuju i na raskorak između svakodnevnih iskustava i ideologije. Jedan od poznatijih klišeja jest da su žene romantične i obiteljski orijentirane osobe, a muškarci grubijani koji svoje sebične porive stavljaju na prvo mjesto (usp. Fiske, 2001: 138). Ipak, služeći se klišejima popularna kultura ukazuje na spomenuti jaz između ideologije i svakodnevne. Kao primjer moguće je izdvojiti svjetonazorski kontekst romanesknih likova u kojem su ljepotni ideali i pomodno odijevanje u fokusu. Ipak, spomenuti raskorak između svakodnevnih iskustava i ideologije ponajbolje je oprimjeren u romanu *Debela* (2002/2009). Naime, izgled djevojčice Lade izmiče nametnutim ljepotnim idealima kakvi se nalaze u modnim magazinima. Iako ih ona želi dostići, naposljetku uviđa da izgled nije najbitniji te se prihvaća onakvom kakva jest.

Također, suvremeni dječji romani pokazuju da klišej prema kojemu je isključivo nježniji spol opterećen izgledom nije posve točan. U romanima, kao što su *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995/2011), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Nemoj reći nikome* (2012), pojavljuju se muški likovi koji se susreću s jednakim problemima. Izuzev izgleda, suvremena romaneskna produkcija pokazuje da djevojčice nisu nužno 'nježniji' spol, da se ne bave isključivo 'ženskim' poslovima tj. nisu isključivo vezane za kućanstvo, itd.

Kroz tematiziranje raspada tradicionalnih obitelji popularna kultura dotiče se klišeja prema kojemu obitelj čine majka, otac i djeca, no pojedini romani prikazuju da nisu sve obitelji jednake. Tako se, primjerice, u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) javljaju samohrana majka i samohrani otac, a u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) prisutan je lik očuha koji

iskreno voli djecu svoje žene. Također, kroz lik Zinke iz romana *Debela* (2002/2009) pokazano je da žene ne žele nužno osnovati obitelj.

U romanesknom korpusu javljaju se obrazovani i inteligentni ženski likovi koji imaju uspješne karijere. Riječ je o poduzetnicama, obrazovnim, odgojnim i medicinskim radnicama te medijskim djelatnicama u romanu *Petlja* (1988/2005), *Debela* (2002/2009), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Imaš fejs?* (2011), *Matilda i vještičji mačak* (2012), *Nemoj reći nikome* (2012), *Moja sestra je mrak* (2015) i *Rečeno – učinjeno* (2015). Na taj način popularna kultura poigrava se klišejem prema kojemu se žene bave uglavnom onim poslovima u kojima je dobar izgled primarna stavka.

d) Kontradiktornost

Popularna kultura istovremeno je kreativna i pasivizirajuća, inovativna i konformistička, umjetnička i 'kičasta' što je u skladu s kontradiktornošću ljudske prirode i društva (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 104). Spomenuto se ponajbolje ogleda, primjerice, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) koji se u težnji za inovativnošću bavi temama koje se u starijoj dječjoj književnosti nisu pojavljivale (fizičko/seksualno nasilje nad ženama, korupcija, itd.), uvodi atipične likove za dječju književnost (otmičari, zlostavljači žena), mjestimično poseže za iskaznim strukturama poput blogova i e-mailova, itd. No, čini se da zbog prevelike želje za inovativnošću na trenutke odaje dojam prenatrpanosti čime se gubi uvjerljivost.

U kontekstu kontradiktornosti, moguće se osvrnuti i na rodne uloge. Zanimljivo je da neki suvremeni romani kroz pojedine likove učvršćuju tradicionalne rodne uloge, odnosno, potkopavaju njihovu emancipatorsku poziciju. Navedeno se ogleda kroz lik Natalyne majke u romanu *Imaš fejs?* (2011) u čijoj obitelji vlada patrijarhalni poredak, kroz lik Lunine majke u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) koja se bavi isključivo kozmetičkim proizvodima, kroz lik Mironove majke kućanice u romanu *Ljubičasti planet* (1981/2011), itd. Dakle, razvidno je da su kontradiktornosti posebice naglašene u oblikovanju ženskih likova, preciznije, likova majki.

e) Prekid s tradicijom i široka dostupnost

Govoreći o popularnoj kulturi, Danijel Labaš i Maja Mihovilović (2011) pojašnjavaju:

Kao kultura trendova koje uglavnom donose mladi, ona negira nadmoć tradicije i tradicionalne društvene i kulturne obrasce. (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 104)

Dakle, popularna kultura obilježena je raskidom s tradicionalnim vrijednostima čime se odupire 'visokoj' kulturi, a samim time omogućava 'običnim' ljudima da ju stvaraju i konzumiraju zbog čega je svima dostupna (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 104). Spomenuto je rezultiralo pojavnošću novih likova, konstrukata popularne kulture, unutar dječje romaneskne produkcije. Riječ je o likovima izvanzemaljaca¹⁰⁶, robota¹⁰⁷, neobičnih bića¹⁰⁸, plišanih igračaka¹⁰⁹, likovima homoseksualne orijentacije¹¹⁰, i mnogim drugima. Kako dolazi do raskida s tradicionalnim vrijednostima, spomenuto se odvija i na tematsko-motivskom planu u kojemu se javljaju teme vezane uz onečišćenje okoliša uzrokovanog od strane suvremene industrije i načina života¹¹¹, teme ovisnosti (alkoholizam¹¹², narkomanija¹¹³), teme obiteljskog, vršnjačkog i drugih oblika nasilja¹¹⁴, teme vezane za spolnost¹¹⁵, raspad tradicionalne obitelji¹¹⁶, i mnoge druge. Jednako tako, mijenja se stilsko-jezična razina u kojoj se ističu skraćenice¹¹⁷, strane riječi¹¹⁸, neologizmi¹¹⁹, žargonizmi¹²⁰, itd., dok se na strukturnoj razini romana javljaju romani čija struktura korespondira sa strukturom kompjutorskih igara¹²¹, djela koja su žarovski neodređena¹²², romani u čijoj strukturi su prisutne SMS poruke¹²³, poruke s *chata*¹²⁴, e-mailovi¹²⁵, ljubavni testovi¹²⁶, i sl.

f) Fluidnost

Pod fluidnošću, jednim od popularnokulturnih svojstava, podrazumijeva se činjenica da jedna osoba može pripadati različitim, pa čak i kontradiktornim, društvenim grupama što ovisi

¹⁰⁶ Eko, Eko (1979/2009), *Ljubičasti planet* (1981/2011), *Smogovci u ratu* (1994/2007).

¹⁰⁷ Eko, Eko (1979/2009), *Ljubičasti planet* (1981/2011), *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995/2011).

¹⁰⁸ *Ljubičasti planet* (1981/2011), *Kuća iznad čudovišta* (1996).

¹⁰⁹ *Zvijeri plišane* (2008).

¹¹⁰ *Debela* (2002/2009), *Zvijeri plišane* (2008).

¹¹¹ Eko, Eko (1979/2009), *Ključić oko vrata* (1987/2011), *Debela* (2002/2009), *Kora od jabuke* (2008), *Zlatna vrata* (2010), itd.

¹¹² *Debela* (2002/2009), *Imaš fejs?* (2011).

¹¹³ *Debela* (2002/2009).

¹¹⁴ *Petlja* (1988/2005), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Nemoj reći nikome* (2012), *Bornin vremeplov* (2016), itd.

¹¹⁵ *Debela* (2002/2009), *Zvijeri plišane* (2008), itd.

¹¹⁶ *Nespretni Dado* (2013), *Moja sestra je mrak* (2015), *Rečeno – učinjeno* (2015), itd.

¹¹⁷ *Gdje je Vlasta?* (2004), *Nemoj reći nikome* (2012), *Bornin vremeplov* (2016), itd.

¹¹⁸ *Dlakovuk* (2007), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), itd.

¹¹⁹ Eko, Eko (1979/2009), *Zapisi odraslog limača* (1978/1995), *Nespretni Dado* (2013), itd.

¹²⁰ *Debela* (2002/2009).

¹²¹ *Čvrsto drži joy-stick!* (1994/2010).

¹²² *Zapisi odraslog limača* (1978/1995), *Kuća iznad čudovišta* (1996), *Nespretni Dado* (2013).

¹²³ *Kora od jabuke* (2008), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Rečeno – učinjeno* (2015), itd.

¹²⁴ *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012).

¹²⁵ *Kora od jabuke* (2008), *Zlatna vrata* (2010), *Nemoj reći nikome* (2012).

¹²⁶ *Zaljubljen do ušiju* (1994/2012).

o kretanju kroz društvene formacije (usp. Fiske, 2001: 39). Odnosno, svaka pojedina osoba tumačit će isti popularnokulturni tekst ovisno o tomu koji aspekt će biti od ključnog značaja (spol, starost, rasa, i sl.) pri tumačenju. Primjerice, pojedine popularnokulturne elemente unutar romana drugačije će tumačiti djevojčice od dječaka, mlađa djeca od djece koja se približavaju adolescentima, itd. Kao primjer može poslužiti roman *Eko, Eko* (1979/2009) koji će mlađoj djeci biti zanimljiv primarno zbog neobičnih likova izvanzemaljaca i njihovih čudesnih sposobnosti, dok će starija djeca bolje shvaćati važnosti ekoloških poruka koje su predstavljene u romanu. Jednako tako, s junakinjom romana *Debela* (2002/2009), koja je zaokupljena izgledom kakav nameće popularna kultura, bolje će se poistovjetiti djevojčice nego dječaci, itd.

g) Progresivnost

Kako se popularna kultura dovodi u vezu sa svakodnevicom, Fiske (2001) smatra da je popularna kultura progresivna, ali ne i radikalna (usp. Fiske, 2001: 68). Kao primjer mogu poslužiti promjene na jezično-stilskoj romanesknoj razini koje se odvijaju zahvaljujući razvoju internetske komunikacije zbog koje se i u romanima pojavljuju skraćenice, neologizmi, *emotikoni* koji su obilježje neformalne komunikacije. Dakle, spomenute promjene su progresivne jer se nisu pojavljivale u tradicionalnoj dječjoj književnosti, ali nisu radikalne jer ne mijenjaju drastično jezično-stilsku razinu romana. Progresivnost popularne kulture posebice dolazi do izražaja na tematsko-motivskoj razini gdje su zamjetne teme kojih se tradicionalna dječja književnost nije doticala. Riječ je o temama koje su vezane za spolnost, različite oblike ovisnosti, raspad tradicionalnih obitelji, horor teme, teme smrti, itd.

h) Emocionalnost

Popularnokulturni tekstovi dobro su prihvaćeni u društvu zahvaljujući jednom od istaknutih obilježja popularne kulture, emocionalnosti (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 102). Pod emocionalnošću se podrazumijeva „emocionalna povezanost pojedinca i društva s određenim kulturnim izričajem“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 102). Spomenuto ponajbolje predočuju istraživanja sapunica koja potvrđuju da je njihova velika gledanost poduprta upravo emocionalnom komponentom. Drugim riječima, gledatelji se lako povezuju s temama i likovima iz sapunica (usp. Labaš, Mihovilović, 2011: 102). Ponekad je moguće pronaći pojedine osobine sapunica i u dječjim romanima. Primjerice, prisutni su ljubavni nesporazumi (*Gdje je Vlasta?*, 2004; *Zaljubljen do ušiju*, 1994/2012), u fokusu priče je obitelj (*Moja sestra*

je mrak, 2015), potaknuto je suosjećanje s protagonistima koji se bore s određenim problemom (*Čvrsto drži joy-stick!*, 1994/2010), negativno profiliranim likovima loši postupci se obiju o glavu (*Nemoj reći nikome*, 2012) ili požale zbog njih (*Petlja*, 1988/2005), itd. Dakle, emocionalnost, kao popularnokulturna komponenta, od važnosti je i u suvremenim dječjim romanima. Unutar dječje romaneskne produkcije javljaju se teme, likovi i jezik koji su dječjim recipijentima poznati i bliski. Time se postiže dobra recepcija u mladih čitatelja, a posljedično tomu, ostvaruje se i bolja prodaja takvih djela, odnosno, profit i popularnost.

i) Refleksivnost i intertekstualnost

Lisa Cartwright i Marita Sturken (2001) kao karakteristiku popularne kulture navode i refleksivnost (usp. Cartwright, Sturken, 2001: 265). Dakle, popularnokulturni tekstovi reflektiraju pojedine segmente društvene zbilje, odnosno ono što je ljudima privlačno. Ako pojedini tekst „ne reflektira barem neki segment društvene zbilje, ili reflektira društvenu zbilju vrlo maloga broja ljudi, vjerojatno neće postati popularan“ (Labaš, Mihovilović, 2011: 114). Drugim riječima, refleksivnost se postiže referiranjem na društvenu zbilju i na druge tekstove, odnosno, intertekstualnošću.

Cartwright i Sturken (2001) doslovno tumače intertekstualnost kao „umetanje drugog teksta, zajedno s njegovim značenjem, unutar novog teksta“ (Cartwright, Sturken, 2001: 265). Dakako, za intertekstualnost je od važnosti pretpostavka da je konzument popularnokulturnih tekstova upoznat s tekstovima na koje se odnosi referiranje. No, kompleksnost suvremene intertekstualnosti počiva i na nužnosti konzumentovog poznavanja uistinu velikog broja kulturalnih proizvoda koji potpomažu u izgradnji smisla popularnokulturnih tekstova¹²⁷, ali jednako tako nastoje pobuditi konzumentova sjećanja koja prizivaju emocije kao što su nostalgija, radost, humorističnost, itd. (usp. Cartwright, Sturken, 2001: 264-266). Naime, popularnokulturni tekstovi nerijetko su nepotpuni sve dok se ne inkorporiraju u svakodnevicu ljudi (usp. Fiske, 2001: 143).

Iako Cartwright i Sturken (2001) intertekstualnost ne vide kao specifičnost koja pripada isključivo popularnoj kulturi, podupiru tvrdnju koja potvrđuje sveopću rasprostranjenost

¹²⁷ U tom slučaju, dječji recipijenti trebali bi biti upoznati s estradnim, filmskim, animiranim, digitalnim i drugim ostvarenjima kako bi bolje razumjeli romaneskni tekst. Primjerice, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) javlja se Beyoncéina pjesma *If I Were a Boy* (2008) koja naglašava naklonost djevojčice Tene zapadnjačkim popularnokulturnim produktima, u romanu *Smogovci* (1976/2012) javljaju se stihovi iz naslovne pjesme animiranog filma o Popaju (1933-1957), u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (1994/2010) dječaci u vrijeme dokolice gledaju u bolnici film *Kum* (1972) s Al Pacinom, a i sama struktura romana korespondira sa strukturom računalnih igara, itd.

intertekstualnosti unutar popularne kulture (usp. Cartwright, Sturken, 2001: 321). Spomenuto ekspliciraju nizom „obrađa, kopija, parodija, replika, reprodukcija“ kojima obiluje suvremena umjetnost (Cartwright, Sturken, 2001: 259-260).

Popularna kultura kao intertekst zamjetna je na svim u radu proučavanim romanesknim razinama jer suvremeni romani posežu za popularnokulturnim elementima kako bi u mnoštvu različitih sadržaja ostali privlačni dječjim recipijentima. Dakle, autori dječjih romana svjesno unose popularnokulturne elemente. No, jednako tako, popularnokulturni utjecaji na dječje romane odvijaju se i bez posebne intencije autora iz razloga što je književnost dio šire kulture i zrcali njezine procese. Tako je popularna kultura kao intertekst prisutna na tematsko-motivskoj razini unutar koje se javljaju aktualne suvremene teme poput ekologije, različitih oblika ovisnosti, teme vezane za spolnost, horor teme, i sl. Na razini likova, popularnokulturni utjecaji razvidni su u oblikovanju svjetonazora likova, u pobijanju rodni stereotipa i pojavnosti novih likova, kontrukata popularne kulture. Unutar jezično-stilske razine, utjecaji popularne kulture vidljivi su u pojavnosti publicističkog stila izražavanja unutar dječjih romana, jezika mladih na društvenim mrežama, stranih riječi, žargonizama, izmišljenih jezika, itd. Unutar romaneskne strukture, popularna kultura djeluje na razini globalne strukture romana, kao i na razini strukturalnih segmenata.

5. ZAKLJUČAK

Promišljanje o utjecaju popularne kulture na suvremeni hrvatski dječji roman veoma je zahtjevan zadatak. Naime, popularna kultura ne može se sagledati kao izdvojen fenomen, tj. fenomen koji je neovisan od društvenih i kulturnih promjena. Razlog tomu nalazi se u prožimanju različitih kulturoloških, socioloških i poetičkih konstrukata te njihovih efekata, tj. u interakciji fenomena kao što je postmodernizam, ideologija i popularno koji sudjeluju u oblikovanju popularne kulture i utječu na njezine implikacije u književnosti. Dakako, na oblikovanje spomenutih fenomena utječu i različite promjene koje se zbivaju na svjetonazorskim, ekonomskim, tehnološkim i mnogim drugim područjima zbog čega spomenuti fenomeni i jesu toliko kompleksni, kao i proučavanje i detektiranje popularnokulturnih utjecaja unutar književnosti i šire.

Naime, u postmodernističkom vremenu popularnokulturni elementi posebice dolaze do izražaja zbog novih poetičkih pristupa književnosti. Radi ostvarivanja bolje recepcije kod recipijenata, postmodernistička književnost poseže za elementima popularne kulture koji čine dio ljudske svakodnevice. Uvrštavanje popularnokulturnih elemenata u umjetničke svjetove dovodi do brisanja granica između 'visokog' i 'niskog', a 'visoka' književnost, i umjetnost općenito, gubi privilegiranost. Kroz odnos dehijerarhizacije i antielitizma ogleda se odnos postmodernizma i popularne kulture, stoga, postmodernistička umjetnost dobiva predznak populističkog. Također, nove popularne informacijske i komunikacijske tehnologije u određenoj mjeri oblikuju postmodernističke diskurse prilagođavajući ih time svojim potrebama koje su nerijetko orijentirane upravo na popularno.

Neki oblici postmodernističke književnosti i popularna kultura dijele određene elemente koji se obično nazivaju trivijalnim, a zbog kojih je popularna kultura dobro prihvaćena od strane velikog broja ljudi. Riječ je o elementima kao što su sentimentalnost, imitacija, 'ljepljivost' tj. osjećaj naslade potaknut sentimentalnim iskustvima, klišeiziranost, banalnost, itd. Spomenuti elementi ponajprije se vežu uz popularnokulturne proizvode poput popularnih radijskih emisija, filmova, sapunica, pa i književnosti. Dakako, uloga medija u popularizaciji određenih elemenata i sadržaja nikako nije zanemariva jer medijska propaganda utječe na oblikovanje ukusa publike zbog čega nešto i jest popularno ili se barem dodatno popularizira. Osim što se popularnokulturnim sadržajima ljudima omogućava zabava, opuštanje i odmak od svakodnevnih briga, marketing u svrhu stvaranja novih, uglavnom materijalnih vrijednosti jednako tako poseže za elementima popularne kulture. Spomenuto pridonosi razvoju

potrošačke kulture čime profitabilnost postaje značajkom kako postmodernističke, tako i popularne kulture.

Odnos postmodernizma i popularne kulture sagledljiv je i kroz pojam *drugosti*, tj. podređenih identiteta, u čemu politike moći imaju važnu ulogu. Naime, podređeni identiteti nastaju isključivanjem pojedinaca i kolektiva iz diskursa moćnika. No, kako se popularna kultura nerijetko sagledava u kontekstu kulture podređenih, ona u svoje diskurse uključuje pojedince i čitave kolektive koji su nositelji predznaka *drugosti*. Riječ je o nebjelačkim rasama, homoseksualcima, ženama kao *drugostima* muškaraca, i sl. Prema tomu, razvidno je da postmodernistička kultura i popularna kultura posjeduju određene ideološke komponente, a pluralizam kao suživot različitih interesa i mišljenja unutar društva jača. Kako su nove informacijske i komunikacijske tehnologije dio postmodernističke i popularne kulture, predstavljaju važnu komponentu u širenju ideoloških intencija. Njihova sposobnost prenošenja velikog broja različitih informacija širokoj publici od važnosti je za širenje ideologija što omogućava prijenos ideologija kroz različite kulturne proizvode pri čemu su nerijetko u fokusu kapitalistički interesi. Dakako, prihvaćanje ili zanemarivanje dostupnih informacija ovisi o svakom pojedincu. Dakle, osvješćivanje mehanizama produkcije i širenja ideoloških elemenata u suvremenom društvu neophodno je za razumijevanje prisutnosti popularnokulturnih elemenata u dječjoj književnosti.

Razumijevanje ideologije pomaže u razumijevanju prirode popularne kulture. Ideologijom se obično naznačuju iskrivljene slike stvarnosti, tekstova i praksa moćnih jer su sredstva za proizvodnju u okvirima politike, obrazovanja, književnosti i medija nerijetko nadzirana od strane političkih i finansijskih moćnika čime si vladajući osiguravaju prostor za prihvaćanje svojih ideologija (usp. Storey, 2009: 2-3; van Dijk, 2006: 13). Kao primjer tomu mogu poslužiti potrošačke prakse koje su unutar popularne kulture u fokusu. Kako potrošačke prakse zauzimaju slobodno vrijeme ljudi, popularnu kulturu moguće je dovesti u vezu s kapitalističkom ideologijom. Naime, u kapitalističkoj ideologiji podređeni se ne smatraju potlačenima nego u potrošačkim praksama sudjeluju 'dobrovoljno' (usp. Storey, 2009: 3). Prema tomu, razvidno je da i potrošni popularnokulturni proizvodi koji posjeduju svoje mjesto u ljudskoj svakodnevici doprinose širenju ideoloških utjecaja.

S obzirom na nedovoljno razvijenu kritičku svijest, osobno poimanje svijeta u djece ovisno je o utjecajima koji potječu iz obitelji, odgojno-obrazovnog sustava, i sl. Također, djeca kao konzumenti odmalena se susreću s popularnokulturnim proizvodima i praksama

potrošnje stoga i dječja književnost prihvaća popularnokulturne sadržaje kako bi ostvarila što bolju recepciju u dječjih čitatelja, ali i sličnost s dječjom svakodnevicom.

Dakle, pri analiziranju korpusa od 30 suvremenih dječjih romana uzet je u obzir suodnos popularne kulture te društvenih i kulturnih promjena pri čemu je odnos popularne kulture i dječjih romana promatran na najistaknutijim romanesknim razinama: na razini likova, na tematsko-motivskoj razini, na jezično-stilskoj razini i na razini romaneskne strukture.

Na razini likova popularnokulturni elementi promatrani su unutar svjetonazorskog konteksta, rodni stereotipa i pojavnosti novih likova, konstrukata popularne kulture. Unutar svjetonazorskog konteksta izdvaja se konstrukcija izgleda likova te dokolica i potrošačka kultura kao oblikovni elementi svjetonazora likova. Naime, popularnokulturne predodžbe poželjnog izgleda utjecale su na oblikovanje izgleda romanesknih likova. Zbog popularizacije određenog ideala ljepote, javljaju se likovi koji posežu za različitim načinima mršavljenja pri čemu se osobito ističe lik djevojčice Lade u romanu *Debela* (2002). Njezina percepcija idealnog izgleda svakako potječe iz popularnokulturnih prikaza žena koji stavljaju naglasak na mršavost, idealne proporcije tijela i nerealno pravilne crte lica.

Iako se popularnokulturni prikazi 'idealnih' žena temelje na (uglavnom) mršavim tijelima javnih popularnih osoba poput manekenki, pjevačica i glumica, s druge strane, popularna kultura stavlja naglasak na ženske obline, osobito na ženske grudi i bokove. Koliko je popularna kultura moćna u nametanju određenih standarda koji se tiču izgleda ponajbolje je pokazano kroz lik Dunje iz romana *Smogovci* (1976).

Također, romaneskni likovi ne upotrebljavaju samo preparate isključivo s ciljem gubitka kilograma već i u svrhu prikrivanja 'nedostataka' poput bora, prištića, kapilara, i sl.

Odjeća je još jedna komponenta koja doprinosi boljem izgledu, no upitno je koliko popularnokulturni trendovi tomu zaista doprinose. Ponajprije, brze promjene popularnosti određenih odjevnih predmeta podupiru potrošačku kulturu kojoj je u cilju ostvarivanje profita, a jednako tako, slavne osobe nerijetko propagiraju razgolićeni izgled koji je osobito neprimjeren za djecu. Spomenuto je iskazano i u oblikovanju romanesknih likova pa su mnogi likovi, osobito ženski, zaokupljeni 'nedostatkom' odjeće, 'markiranim' odjevnim predmetima, pa čak i trendom provokativnog načina odijevanja.

Dosad su izdvojeni ženski likovi što nikako ne znači da se popularnokulturni utjecaj nije odrazio na oblikovanje muških likova. Iako je kod ženskih likova u kontekstu konstrukcije izgleda utjecaj popularne kulture izraženiji, on je umjereno oblikovao i muške likove poput dječaka Ratka iz romana *Gdje je Vlasta?* (2004) koji smatra da prema određenim 'standardima' nije lijep, dječaka Frana iz romana *Nemoj reći nikome* (2012) i Džozefa, Jankova oca, iz romana *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995) koji se bave tjelovježbom ne bi li dobili na mišićnoj masi, dječaka Bumbara iz potonjeg romana koji je opterećen zdravom prehranom, itd. Osim vođenja brige oko tjelesnog izgleda, ovdje spomenuti dječak Fran vodi brigu i oko svojeg odijevanja pri čemu pretežito teži 'markiranoj' odjeći, dok se dječak Miron iz romana *Ljubičasti planet* (1981) snalazi po pitanju odjeće prilagođavajući svoje traperice modi njihovim izbjeljivanjem. Ipak, i kod muških likova zamjetno je oponiranje popularnokulturnim modnim trendovima pa, primjerice, Marko iz romana *Nemoj reći nikome* (2012) i Božo iz romana *Gdje je Vlasta?* (2004) imaju vlastiti stil odijevanja koji je neovisan o trenutnim pomodnostima.

Dakle, popularnokulturni utjecaj zamjetan je pri oblikovanju izgleda romanesknih likova. Pritom je više izražen u kontekstu ženskih likova sukladno činjenici da su djevojčice sklonije posvećivanju pažnje izgledu i modnim trendovima. No, oblikovanje izgleda muških likova također podliježe utjecaju popularnokulturnih elemenata. Takvo oblikovanje likova pridaje im dozu živosti i primamljivosti u odnosu na dječjeg recipijenta te otvara mogućnost poistovjećivanja dječjih recipijenata, okruženih elementima popularne kulture, s romanesknim protagonistima. U pojedinim aspektima utjecaj popularne kulture je pozitivan jer su u spektar likova uvršteni i oni likovi koji joj nedvosmisleno oponiraju ukazujući da svi popularnokulturni trendovi nisu prihvatljivi i dobri, kao i likovi koji stječu zdrave životne navike, iako iz pogrešnih pobuda tj. u želji da dostignu popularnokulturne ideale. S druge strane, takvo oblikovanje likova, u želji za recepcijskom privlačnošću, ponekad pretjerano stavlja naglasak na nametnute popularnokulturne trendove ljepote.

Nadalje, dokolica i potrošačka kultura kao neizostavne prakse suvremenog društva ističu se kao oblikovni elementi svjetonazora likova. Iako likovi nerijetko kupuju u vrijeme dokoličarenja, potrošnja, kao popularnokulturna praksa, sagledana je zasebno. Izuzev posjeta šoping-centrima, likovi u vrijeme dokoličarenja pribjegavaju različitim animacijama poput igranja kompjuterskih igara, pisanja blogova, posjećivanja internetskih stranica poput *Facebooka*, tj. animacijama vezanima uz suvremenu tehnologiju. Među popularne animacije u vrijeme dokoličarenja pripadaju i odlasci u kino, u kafiće i na koncerte,

spavanje, čitanje stripova, popularnih časopisa, biografija slavnih osoba i ljubavnih romana, gledanje filmova i sapunica, itd.

Svjetonazor pojedinih likova oblikovan je i materijalnim vrijednostima koje u suvremenom vremenu, zahvaljujući kulturi potrošnje, predstavljaju bitnu stavku u životu ljudi. Izuzevši likove koji 'pate' za markiranom odjećom, Lunina majka u romanu *Upomoć, mama se smanjila* (2003) predstavnica je ovisnice o kupovini, ali i onih likova koji se vrlo lako obmanu marketinškim trikovima. Njoj je od kvalitete bitnije posjedovanje svih novih proizvoda pristiglih na tržište.

Takve popularnokulturne prakse kojima romaneskni likovi ispunjavaju svoje slobodno vrijeme i preokupacije materijalnim oblikuju svjetonazore likova, ali imaju i ulogu ukazivanja na negativne strane pretjeranog i nekritičkog konzumiranja popularnokulturnih sadržaja. Elementi popularne kulture svakako mogu pomoći u situacijama u kojima je od važnosti odmak od svakodnevnih briga, kao i u situacijama u kojima je cilj konzumiranja takvih sadržaja opuštanje konzumenta. No, isto tako pretjerano i nekritičko konzumiranje sadržaja popularne kulture, osobito onih koji se tiču virtualnog svijeta, može dovesti recipijente u mnoge nezavidne i opasne situacije kao što je pokazano u romanu *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012) i *Nespretni Dado* (2013). Također, konzumiranje popularnih sadržaja u velikim količinama potiče sjedilački način života i prejedanje nezdravim namirnicama što nikako ne doprinosi unapređenju zdravlja. Spomenuto je dotaknuto u romanu *Debela* (2002).

Nadalje, na razini likova popularnokulturni elementi promatrani su i unutar rodni stereotipa. Ponajprije, zamjetan je obrat u muško-ženskim ulogama u kućanstvu i šire. Ovdje je popularnokulturni utjecaj razvidan u promjeni mišljenja prema kojem su određeni poslovi 'muški', odnosno, 'ženski', tj. dolazi do brisanja podjele poslova na 'muške' i 'ženske'. Spomenuto je zamjetno u romanu *Smogovci u ratu* (1994), *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995), *Dnevnik Pauline P.* (2000), *Debela* (2002), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Nespretni Dado* (2013) i *Rečeno – učinjeno* (2015). U navedenim romanima javljaju se ženski likovi koji obavljaju, prema tradicionalnom mišljenju, 'muške' poslove poput piljenja voćaka, kitanja prozora, pripremanja žbuke, ili su bolji u pojedinim 'muškim' aktivnostima poput vožnje automobila, ili jednostavno nisu uspješni i zainteresirani za obavljanje 'ženskih' poslova. Jednako tako, javljaju se muški likovi koji izvršavaju 'ženske' obaveze poput kućanskih poslova i odgoja djece.

Također, ženski likovi u tradicionalnoj dječjoj književnosti obično su se prikazivali kao plaha, tiha i mirna stvorenja dok su muški likovi bili akcioni i skloni nepodopštinama. No, popularna kultura pridonijela je pojavnosti ženskih likova koji se znaju zauzeti za sebe i nametnuti svoje mišljenje i želje, pa čak i primjenom tjelesne sile. Takvi likovi javljaju se u romanu *Smogovci* (1976), *Eko, Eko* (1979), *Smogovci u ratu* (1994), *Debela* (2002) i *Gdje je Vlasta?* (2004). Roman *Dlakovuk* (2007) specifičan je po tome što su djevojčice prikazane kao heroji ekvivalentni muškim herojima poput Supermana, Batmana, itd.

Popularna kultura utjecala je i na slobodnije seksualno ponašanje ženskih likova. Stidljivi, ženski likovi obično nisu poduzimali prvi korak u osvajanju simpatija, no pod popularnokulturnim utjecajem to se promijenilo. Stoga, zamjetna je pojava ženskih likova koje prilaze svojim simpatijama, imaju reputaciju zavodnica ili su čak opisane kao nimfomanke. Oni se nalaze u romanu *Ljubav ili smrt* (1987), *Zaljubljen do ušiju* (1994), *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995), *Debela* (2002), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Imaš fejs?* (2011) i *Bornin vremeplov* (2016).

Osim ženskih likova koji se bave 'muškim' poslovima, akcioni su i slobodniji u seksualnom smislu, javljaju se i ženski likovi koji su predstavljeni kao inteligentniji od muških likova. Spomenuta pojava djelomice se ostvaruje zbog podjednake rodne dostupnosti obrazovanja, ali i jačanja feminističkih vizura u okvirima popularne kulture. Ženski likovi koji znaju nadmudriti muške likove ili ih izvlače iz nevolja prisutni su u romanu *Petlja* (1988), *Smogovci u ratu* (1994), *Zaljubljen do ušiju* (1994), *Nespretni Dado* (2013), *Imaš fejs?* (2011) i *Bornin vremeplov* (2016). Sukladno većoj mogućnosti obrazovanja djevojčica, kao i labavljenju granica između 'muških' i 'ženski' poslova, odrasli ženski likovi nisu prikazani stereotipno, kroz domaćinske uloge, već kao raznorazne poduzetnice, obrazovne, odgojne i medicinske radnice te medijske djelatnice kao u romanu *Petlja* (1988), *Debela* (2002), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Imaš fejs?* (2011), *Matilda i vještičji mačak* (2012), *Nemoj reći nikome* (2012), *Moja sestra je mrak* (2015) i *Rečeno – učinjeno* (2015).

Zamjetna je i pojava ženskih likova čija je oblikovnost uzrokovana jačanjem feminističkih vizura. No, jedan od ciljeva feminizma je rodna jednakost, ali ne i potpuna ženska dominacija. Ipak, dominantni ženski likovi koji ponekad tlače muške likove javljaju se u romanu *Eko, Eko* (1979) i *Smogovci u ratu* (1994). Naime, dio popularnokulturne scene prigrlio je feminizam što se odrazilo na oblikovanje ženskih likova, osobito u segmentu njihova ponašanja i odnosa prema muškim likovima. Zanimljiva je prisutnost muških likova

kojima su pridane uvriježeno 'ženske' osobine, tj. koji su više ili manje feminizirani. U takve likove mogu se ubrojiti Jankov otac Džozef u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995) koji uživa u zalijevanju cvijeća i izradi nakita, te Kumpić i Crni Džek u romanu *Smogovci u ratu* (1994) koji vrište i plaču od straha pri pogledu na pijavice koje bi im trebale uzrokovati slabokrvnost, a sve u svrhu izbjegavanja 'muške' dužnosti, tj. služenja vojnog roka.

Nadalje, u suvremenim dječjim romanima javljaju se novi likovi, konstrukti popularne kulture. U takve likove ubrajaju se izvanzemaljci, roboti, neobična bića, likovi iz daleke prošlosti, plišane igračke, likovi opsjednuti popularnošću, likovi ogovaratelja, likovi homoseksualne orijentacije, likovi djece s teškoćama u razvoju, likovi koji se bave kriminalnim radnjama, likovi pedofilnog karaktera, likovi sektaša i praznovjerni likovi.

Popularna kultura zaokupljena je pitanjem o postojanju života izvan Zemlje što je dodatno populariziralo i likove izvanzemaljaca, osobito unutar filmske i književne produkcije. Stoga se i u dječjim romanima mogu pronaći likovi izvanzemaljaca koji su dobroćudni poput Bonaca i Vaza u romanu *Eko, Eko* (1979), Mora i Bora u romanu *Smogovci u ratu* (1994) i izvanzemaljaca u romanu *Ljubičasti planet* (1981), ali i zločesti poput Zmaza u romanu *Eko, Eko* (1979).

Unutar filmske i književne produkcije popularizirani su i likovi robota. Popularna kultura podjednako je zaokupljena i mogućnošću stvaranja čovjekolikih bića. Tako se dobronamjerni likovi robota javljaju u romanu *Eko, Eko* (1979) i u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995). Riječ je o žderi-žderijima, odnosno, o Robotku. Kao nedobronamjerni prikazani su u romanu *Ljubičasti planet* (1981).

Kroz popularne žanrove, poput horora i fantastike, popularna kultura bavi se pitanjem postojanja nadnaravnih i neobičnih bića. Stoga se bića slična vukodlacima, tj. dlakovuci, orijaši i bića slična klonovima nalaze u romanu *Dlakovuk* (2007), dok se u romanu *Ljubičasti planet* (1981) javlja lik magle koji je u mogućnosti preuzeti tuđi oblik, a u romanu *Kuća iznad čudovišta* (1996) neobična životinja, Psabar.

Različita postmodernistička promišljanja o prošlosti, tj. o ljudskim prvim precima i njihovom načinu života, popularna kultura iskoristila je i za oblikovanje likova. Likovi iz daleke ljudske prošlosti pronalaze se u romanu *Radoznala Šušu* (2013). Između njih, osobito se ističe djevojčica Šušu čiji izgled je formiran prema znanstvenim pretpostavkama, ali i

medijskim prikazima izgleda prijašnjih ljudi, dok je njezino ponašanje umjereno oblikovano u skladu sa suvremenim feminističkim pogledima.

Nadalje, interakcija popularne i potrošačke kulture osobito je izražena kroz pojavnost likova koji pripadaju u domenu potrošnje, a to su igračke. Antropomorfizirani plišanci, tj. plišane igračke, kao glavni likovi prisutni su u romanu *Zvijeri plišane* (2008).

U popularnokulturnom vremenu, spektakl, hedonizam i slava dobivaju na vrijednosti. Slava, odnosno popularnost, omogućuje ljudima mnoge pogodnosti koje su nedostupne 'običnim' ljudima kao što su, primjerice, osobne i materijalne pogodnosti. Spomenuto se odrazilo i na oblikovanje romaneskih likova pa se, prema tome, u romanima javljaju likovi koji se mogu podijeliti u nekoliko podskupina: likovi koji su željni slave, likovi koji već jesu slavni i likovi obožavatelja. Likovi koji su željni slave fokusirani su uglavnom na zanimanja koja se vežu uz popularnu kulturu. Želje ženskih likova usmjerene su na postizanje slave kroz zanimanja kao što su fotomodeli, manekenke, glumice, frizerke poznatih osoba, dok muški likovi žele biti glumci, novinari i akcijski junaci kakvi se viđaju na televiziji.

Likovi koji već jesu slavni i poznati okarakterizirani su kao medijski eksponirane osobe poput nogometaša, glumica, pjevačica i spikerica. Uz slavne osobe, dakako, vežu se obožavatelji pa se i likovi obožavatelja mogu naći u mnogim romanima. Jednako tako, kao predmeti obožavanja mnogih obožavateljica javljaju se članovi popularnih grupa, glumci i druge poznate osobe.

Dakle, kroz uvođenje likova koji na ovaj ili onaj način imaju veze s popularnošću i slavom moguće je sagledati pozitivne i negativne strane same popularnosti. Prednosti popularnosti svakako su hedonističke prirode, no nepromišljene težnje za postizanjem slave, kao i nemogućnost 'nošenja' sa slavom, romaneskne likove dovode u mnoge (životne) opasnosti ili u konzumaciju poroka što potiče dječjeg recipijenta na promišljanje o pojedinim popularnokulturnim vrijednostima.

Iako su ogovaranja oduvijek bila prisutna u društvu, popularna kultura podigla je ogovaranje na sasvim novu razinu. Razvoj komunikacijskih sredstava i tehnološki napredak omogućio je način ogovaranja koje se ne mora nužno odvijati unutar određene grupe ljudi, već je ostvarivo i na brojnim društvenim mrežama. Također, mnogi popularni časopisi i emisije ogovarateljske su prirode. Samo ogovaranje najčešće služi kao razbibriga u čijem fokusu su obično poznate i slavne osobe, poput glumaca i pjevača, čija privatnost intrigira

javnost. Sukladno tome, u dječjoj književnosti javlja se lik ogovaratelja koji je prisutan u nekoliko romana, pri čemu je zanimljivo to što popularnokulturno oblikovanje likova pobija mišljenje prema kojemu su isključivo žene one koje se bave ogovaranjem.

Nadalje, popularna kultura potaknula je javljanje drugačijih likova u sklopu dječjih romana, tj. onih likova koji se dosad nisu pojavljivali u dječjoj književnosti. Riječ je o likovima homoseksualne orijentacije poput djevojčice Doris iz romana *Zvijeri plišane* (2008) i djevojčice Sanje iz romana *Debela* (2002), kao i o likovima djece s teškoćama u razvoju poput dječaka Krcka iz romana *Eko, Eko* (1979), dječaka Ivice iz romana *Zlatna vrata* (2010) te sporadično spomenutog dječaka Jose u romanu *Debela* (2002). Samim uvrštavanjem spomenutih likova u lepezu romanesknih likova popularna kultura potiče senzibilnost prema drugima i drugačijima što je svakako pozitivna odlika.

U likove koji su dobili svoju ozbiljniju verziju unutar dječje književnosti, približavajući se time likovima iz književnosti za odrasle, mogu se ubrojiti likovi koji se bave kriminalnim radnjama i likovi pedofilnog karaktera. Naime, likovi koji se bave nedozvoljenim radnjama oduvijek su bili prisutni u dječjoj književnosti, no pod popularnokulturnim utjecajem oni dobivaju svoju varijantu koja je bliska varijanti likova kakvi se nalaze u kriminalističkim filmovima, serijama ili književnosti za odrasle. Jednako tako, oni se bave radnjama kakve se prije nisu javljale u dječjoj književnosti (prodaju maloljetnice, prisiljavaju ih na prostituciju, uhode žene, dio su mafije, naoružani su, itd.). Likovi koji se bave kriminalnim radnjama javljaju se u romanu *Smogovci* (1976), *Ključić oko vrata* (1987), *Petlja* (1988), *Debela* (2002), *Nemoj reći nikome* (2012) i *Bornin vremeplov* (2016), a lik pedofilnog karaktera, iako sporadično, javlja se u romanu *Debela* (2002). Pojavnost navedenih likova potaknuta je zahvaljujući popularnosti mnogobrojnih kriminalističkih serija i filmova.

Osim različitih vjerskih opredjeljenja, u suvremenom vremenu u svrhu ostvarivanja zarade, popularizirana su mnoga praznovjerja kroz dnevne novine i televizijske emisije. Tako se u sklopu dječje književnosti mogu naći likovi koji vjeruju u praznovjerne prakse i sl. Likove koji se bave praznovjerni praksama poput izrade horoskopa, gatanja iz kave i sl. moguće je pronaći u romanu *Ljubičasti planet* (1981), *Ključić oko vrata* (1987), *Petlja* (1988), *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Dlakovuk* (2007), *Kora od jabuke* (2008), *Matilda i vještičji mačak* (2012), *Nemoj reći nikome* (2012), *Nespretni Dado* (2013), *Moja sestra je mrak* (2015) i *Bornin vremeplov* (2016).

Nadalje, utjecaj popularne kulture na tematsko-motivskoj razini promatran je na razini *mikrotema*. Takav pristup odabran je iz razloga kako bi se izbjegla jednostavna i jednoznačna tematska podjela analiziranog romanesknog korpusa unutar nekoliko većih tematskih korpusa čije stvaranje je potaknuto popularnokulturnim silnicama. Naime, dječji romani orijentirani na isključivo jedan tematski kompleks veoma su rijetki u suvremenom vremenu. No, svakako vrijedi naznačiti pojedine veće tematske korpuse čiji nastanak je potaknut i popularnokulturnim elementima. U takve teme ubrajaju se ljubavne, znanstveno-fantastične, kriminalističke i tabu teme koje dominiraju u određenom broju romana.

Kako je popularnokulturni utjecaj na tematsko-motivsku razinu romana mnogo kompleksniji od svrstavanja čitavih romana unutar određene tematske skupine, pojam *mikroteme* omogućuje detaljniji uvid u čitavu lepezu tema čije je uvrštavanje u dječji romaneskni korpus potaknuto upravo popularnom kulturom. Tako se kao teme, odnosno, *mikroteme* javljaju teme ovisnosti, nasilja, ekonomske nejednakosti i neravnopravnosti, korupcije, teme vezane za spolnost, raspad tradicionalne obitelji, odnos djece prema odraslima, horor teme te tema ekologije i tema smrti.

U skladu sa suvremenim ekološkim problemima na koje ukazuje sve veći broj popularnih medija i poznatih osoba, teme vezane za neki vid ekologije javljaju se u romanu *Eko, Eko* (1979), *Ključić oko vrata* (1987), *Petlja* (1988), *Čvrsto drži joy-stick!* (1994), *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995), *Dnevnik Pauline P.* (2000), *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Kora od jabuke* (2008), *Zlatna vrata* (2010) i *Imaš fejs?* (2011). Po pitanju ekologije, popularnokulturni utjecaji svakako su pozitivni jer svojim medijskim produktima, poput različitih dokumentarnih filmova u kojima nerijetko o ekološkim problemima i očuvanju prirode progovaraju medijski eksponirane osobe koje su uzor djeci i mladima, pridonose osvještavanju potrebe očuvanja okoliša i pravilnog razvrstavanja otpada.

U aktualne teme ubrajaju se i teme ovisnosti. One se mogu podijeliti u skupinu tema vezanih za alkoholizam i za narkomaniju. Problemi i posljedice vezani za pretjeranu konzumaciju alkoholnih pića dotaknuti su u romanu *Debela* (2002), *Imaš fejs?* (2011) i *Bornin vremeplov* (2016), a tema narkomanije u romanu *Debela* (2002), ali i u brojnim drugim suvremenim romanima. Po pitanju konzumacije alkohola, popularnokulturni utjecaj je dvojak. S jedne strane popularni mediji progovaraju o štetnosti prekomjernog konzumiranja alkoholnih pića, dok s druge strane promoviraju gotovo poetskim jezikom ta ista pića. Slično je i po pitanju konzumacije droga jer mediji u prvi plan stavljaju senzacionalističke naslove ne

bi li postigli veću čitanost, dok se s druge strane ipak sve više progovara o opasnostima opojnih sredstava, čak i unutar dječje književnosti.

Teme vezane za različite oblike nasilje također se mogu podijeliti u nekoliko podskupina: obiteljsko nasilje dotaknuto je u romanu *Petlja* (1988), *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Nemoj reći nikome* (2012) i *Moja sestra je mrak* (2015); nasilje nad ženama i djevojčicama u romanu *Debela* (2002), *Imaš fejs?* (2011) i *Nemoj reći nikome* (2012); vršnjačko nasilje u romanu *Debela* (2002), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Imaš fejs?* (2011) i *Nespretni Dado* (2013); eksploatacija djece dotaknuta je u romanu *Zlatna vrata* (2010) i *Bornin vremeplov* (2016). Teme vezane za bilo koji oblik nasilja, bilo ono fizičko, psihičko, ekonomsko, *cyber* nasilje, itd., veoma su aktualne stoga se počinju javljati i u dječjim romanima. No, dok popularna kultura u pojedinim trenucima prikazuje nasilje kao sredstvo kojim se mogu ostvariti neki osobni ciljevi, dječja književnost takvim temama pristupa na način da ukazuje na posljedice koje nasilje ostavlja na svojim žrtvama.

Još jedna aktualna suvremena tema jest tema ekonomske nejednakosti i neravnopravnosti. Popularna kultura, osobito kroz medijske produkte, ukazuje na nejednakost i sve veći razdor između bogatih i siromašnih koji je uzrokovan trendom zapošljavanja na nepuno radno vrijeme i visokom stopom nezaposlenosti. Kroz spomenutu temu popularnokulturni utjecaj projicira se kroz materijalističke zahtjeve potrošačke kulture pri čemu materijalna dobra uvjetuju način života, kako ljudi u stvarnosti, tako i romanesknih likova u književnosti. Spomenuta tema javlja se u romanu *Ključić oko vrata* (1987), *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995), *Kuća iznad čudovišta* (1996), *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Dlakovuk* (2007), *Zlatna vrata* (2010), *Matilda i vještičji mačak* (2012), *Nemoj reći nikome* (2012) i *Moja sestra je mrak* (2015).

U dječjim romanima pojavila se i tema korupcije. Popularna kultura, posebice kroz medije, osuđuje korupciju kao negativnu pojavu, ali istovremeno stavlja naglasak na osobno zadovoljstvo i uspjeh posljedično čemu se ne biraju sredstva i načini kojima će se postići navedeno. Spomenuto se tematizira u romanu *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Zlatna vrata* (2010), *Imaš fejs?* (2011) i *Nemoj reći nikome* (2012). Na taj način se prikazuju posljedice koje takve radnje ostavljaju na djecu.

Nadalje, sve ono što je vezano za spolnost privlači pažnju ljudi. Popularna kultura jednako tako poseže za temama vezanima uz seks zahvaljujući svojoj komercijalnoj prirodi. U

sklopu suvremenih dječjih romana, teme vezane za spolnost mogu se podijeliti u nekoliko podskupina. Riječ je tematiziranju odnosa djece prema spolnosti koji je dotaknut u romanu *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003) i *Imaš fejs?* (2011) pri čemu popularni medijski prikazi spolnosti imaju veliki utjecaj u oblikovanju dječjih razmišljanja. Zamjetno je i šturo tematiziranje abortusa i života neželjene djece u romanu *Debela* (2002), *Zlatna vrata* (2010) i *Smogovci u ratu* (1994). Sporadično se tematizira i pedofilija, vrsta seksualno devijantnog ponašanja, u romanu *Zvijeri plišane* (2008) i *Debela* (2002) čime popularna kultura pridonosi razgraničavanju promiskuitetnog ponašanja, kakvo i ona sama ponekad promovira, i devijantnog ponašanja.

U suvremenom vremenu dolazi do raspada tradicionalnih obitelji, stoga se navedeno tematizira i u romanu *Ključić oko vrata* (1987), *Petlja* (1988), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Imaš fejs?* (2011), *Nespretni Dado* (2013), *Moja sestra je mrak* (2015) i *Rečeno – učinjeno* (2015) u kojima se kao tema javlja rastava braka ili život sa samohranim roditeljem. U romanu *Zaljubljen do ušiju* (1994), *Debela* (2002), *Upomoć, mama se smanjila* (2003), *Imaš fejs?* (2011) i *Rečeno – učinjeno* (2015) tematiziran je preljub. Bračna zajednica i vjernost nisu primarne popularnokulturne vrijednosti što se ponajbolje iskazuje kroz život mnogih popularnih osoba na koje se ugledaju mladi, a koje ne zagovaraju monogamnost ili svojim medijski eksponiranim rastavama i preljubima prikazuju spomenuto kao nešto 'normalno' i prihvatljivo. Navedeno je vidljivo i u elementima popularnokulturnog utjecaja u sklopu dječje književnosti, iako su danas zamjetna i strujanja koja podupiru rekatolizaciju i tradicionalnije obiteljske vrijednosti.

U suvremenom vremenu dolazi do promjene odnosa djece prema odraslima jer popularna kultura nameće nove obrasce poželjnog ponašanja putem medija. Stoga, nepoštovanje odraslih kao autoriteta tematizirano je u romanu *Kora od jabuke* (2008), a zanemarivanje osoba starije životne dobi u romanu *Tajna šaptača lubenicama* (2008).

Jedna od popularnih tema svakako je i horor tema za koju se može reći da ju je osobito popularizirala filmska industrija. Navedeno se odrazilo na čitavu književnost, pa tako i na dječju. Elementi horora prisutni su u romanu *Dlakovuk* (2007) i *Zvijeri plišane* (2008). Bliska joj je tema smrti koja obično zastrašuje djecu. No, kako popularna kultura ruši tabue, tema smrti pojavila se i u dječjoj književnosti. Ona se javlja u romanu *Ljubičasti planet* (1981), *Debela* (2002) i *Moja sestra je mrak* (2015).

Nadalje, popularnokulturni elementi promatrani su na jezično-stilskoj razini. Jezik je jedan od primjera koji uspješno pokazuje da su popularna kultura i njezini elementi sveprisutni u svakodnevici. Posljedično tomu, u jeziku analiziranog romanesknog korpusa javljaju se žargonizmi, neologizmi, uvrede, skraćenice, riječi karakteristične za narječja, riječi koje se javljaju u komunikaciji mladih na društvenim mrežama, riječi koje pripadaju stranim jezicima, izmišljene riječi, riječi koje pripadaju publicističkom stilu izražavanja, riječi karakteristične za govorne poremećaje i jezične igre. Dakle, spomenutim jezičnim formama popularna kultura odupire se ustaljenim i dominantnim jezičnim normama.

Jezik publicistike, tj. publicistički stil izražavanja, posredstvom popularnih medija poput televizijskih emisija, časopisa, novina, radija, itd., ušao je i u romaneskni diskurs. Jezikom publicistike unutar romana najčešće se skreće pozornost dječjih recipijenata na moguće ishode nepromišljenog i neodgovornog ponašanja kakvo popularna kultura ponekad uzdiže ne prikazujući posljedice takvog postupanja. U romanu *Imaš fejs?* (2011) i *Nemoj reći nikome* (2012) pojedini ulomci simuliraju članke iz dnevnih novina i u funkciji su ukazivanja na štetne posljedice prekomjernog konzumiranja alkohola, odnosno, opasnosti koje su posljedica dječje lakomislenosti. U romanu *Eko, Eko* (1979) i *Kora od jabuke* (2008) jezik publicistike izražen je kroz radijsko izvještavanje, a u romanu *Zlatna vrata* (2010), *Imaš fejs?* (2011) i *Moja sestra je mrak* (2015) prisutan je reklamni međustil koji je neizostavni dio popularne kulture.

Različiti popularnokulturni noviteti poput SMS usluga, društvenih mreža poput *Instagrama*, *Facebooka* i *Twittera*, aplikacije za čavrljanje poput *Messengera*, *WhatsAppa*, *Tinychata*, itd., otvorili su mogućnost brze i neformalne komunikacije. Takav jezik, obilježen gramatičko-pravopisnim nepravilnostima, kojim se služe mladi nije moguće svrstati ni u jednu kategoriju jezika, a iz svakodnevice djece ušao je i u dječje romane. Primjerice, u strukturu romana *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012) i *Rečeno – učinjeno* (2015) umetnute su SMS poruke, a izuzev toga, u roman *Imaš fejs?* (2011) umetnute su i *chat* poruke i poruke koje se nalaze na 'zidu' *Facebooka*, dok se u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) mogu pronaći i ulomci Tenina bloga. Brza komunikacija popularizirala je i skraćenice koje su prisutne u romanu *Dnevnik Pauline P.* (2000), *Gdje je Vlasta?* (2004), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Rečeno – učinjeno* (2015) i *Bornin vremeplov* (2016). Skraćenice se nalaze u iskazima nepouzdatih pripovjedača s dječjom pripovjednom perspektivom i u SMS porukama koje izmjenjuju likovi. Dakle, pojavnost skraćenica, ali i SMS poruka, *chat* poruka, dijelova bloga unutar romanesknog diskursa omogućila je realnije imitiranje jezika

popularnih medija i društvenih mreža koji svoje mjesto posjeduje i u svakodnevnom dječjem izražavanju.

Nadalje, romaneskni jezik obilježen je različitim jezičnim igrama i poštapalicama uzrok čije se pojavnosti može pripisati promjeni dječjih navika uzrokovanih suvremenom tehnologijom zbog koje sve manje vremena provode u čitanju knjiga, a sve više vremena pred malim ekranima. Također, s razvojem tehnologije popularnost knjiga je u opadanju jer su nezahtjevni medijski sadržaji djeci privlačniji od čitanja koje za njih predstavlja napor. Spomenuto se odražava na kompleksnost fonda riječi koje upotrebljavaju djeca. Ne bi li se privukli dječji čitatelji, književnost se služi sadržajima i jezikom koji im je blizak, pa tako i jezičnim igrama koje su djeci humoristične i poštapalicama kojima se parodira nedostatno razvijen rječnik suvremene djece. Različite jezične igre javljaju se u romanu *Ljubav ili smrt* (1987), *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995) i *Nemoj reći nikome* (2012), a poštapalice u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015).

Kako se pod popularnokulturnim utjecajem u dječje romane uvode likovi koji se prije nisu pojavljivali, s njima se javlja i drugačiji jezik, tj. iskrivljeni jezik kojeg karakteriziraju govorne mane i poremećaji u govoru. Takav iskrivljeni jezik pridonosi boljoj profilaciji likova koji se pod utjecajem popularne kulture javljaju u dječjoj književnosti. Riječ je o likovima s teškoćama u razvoju, likovima izvanzemaljaca i stranih državljana.

Zahvaljujući zapadnjačkoj popularnoj kulturi u dječjim romanima javljaju se strane riječi i posuđenice. Njihovom pojavnošću dočarava se autentičnost govora suvremene djece. Strane riječi i posuđenice, osobito iz engleskog jezika, prisutne su u većem ili manjem broju u mnogim romanima.

Popularnokulturni utjecaj unutar romanesknog diskursa posebice dolazi do izražaja kroz pojavnost novih jezika koji u stvarnosti ne postoje, tj. kroz izmišljene jezike. Naime, takvim jezikom služe se likovi koje je popularna kultura uvela u književnost u sklopu znanstveno-fantastične teme. Izmišljeni i neobični jezici doprinose boljoj karakterizaciji novih likova, konstrukata popularne kulture, kao što su izvanzemaljci u romanu *Eko, Eko* (1979) i *Ljubičasti planet* (1981), te robot u romanu *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995).

U romanesknom diskursu zamjetni su i mnogi neologizmi čija je primarna funkcija naglašavanje humorizma ili ironije. Iako je u književnosti evidentna prisutnost neologizama

neovisno o popularnokulturnim utjecajima, popularna kultura doprinosi njihovoj rasprostranjenosti kao i poticanju otvorenosti jezika prema novom i drugačijem.

Žargonizmi ne pripadaju standardnom jeziku već se nerijetko pripisuju neobvezatnoj komunikaciji. Njihova uloga unutar dječje književnosti jest približavanje romanesknog izričaja govoru djece i mladih koji je oblikovan kulturom koja ih okružuje, tj. popularnom kulturom i njezinim elementima, te poticanje bolje recepcije književnih djela u mlađih dobnih skupina. Stoga, u gotovo svakom romanu moguće je izdvojiti poneki žargonizam pri čemu se po upotrebi žargonizama posebice izdvaja roman *Debela* (2002).

Popularna kultura potaknula je uvrštavanje tema i likova koji se primarno nisu pojavljivali u dječjoj književnosti čime je potaknuto uozbiljavanje dječje književnosti. Dakako, zajedno s promjenama na tematsko-motivskoj razini i razini likova, potaknute su promjene i na jezično-stilskoj razini pa su u dječjim romanima prisutne uvrede i druge neprimjerene riječi. Vulgarizmi i psovke najčešće se javljaju u iskazima nepouzdanih pripovjedača s dječjom pripovjednom perspektivom i u dijalozima likova. Njihova primarna funkcija jest dočaravanje načina izražavanja koje je u skladu sa suvremenim izražavanjem djece koja su okružena popularnokulturnim izričajima, a u kojima su psovke svakodnevna pojava i koji nisu uvijek primjereni djetetu. Neki oblik spomenutih vrsta riječi javlja se u romanu *Smogovci* (1976), *Eko, Eko* (1979), *Petlja* (1988), *Čvrsto drži joy-stick!* (1994), *Smogovci u ratu* (1994), *Zaljubljen do ušiju* (1994), *Mrvica iz dnevnog boravka* (1995), *Ljubav ili smrt* (1997), *Dnevnik Pauline P.* (2000), *Debela* (2002), *Dlakovuk* (2007), *Kora od jabuke* (2008), *Tajna šaptača lubenicama* (2008), *Zlatna vrata* (2010), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), *Nespretni Dado* (2013), *Moja sestra je mrak* (2015) i *Rečeno – učinjeno* (2015).

Suvremene popularne serije i emisije vezane za pučku kulturu ostvarile su naklonost publike, a samim time i pridonijele sagledavanju materinjeg narječja kao nematerijalne kulturne baštine, kao i popularizaciji narječja. Narječja su ostvarila svoj odjek i u dječjim romanima, osobito unutar dijaloga i unutarnjih monologa. No, ona su uglavnom urbanizirana. Roman *Smogovci* (1976) i *Smogovci u ratu* (1994) obilježen je urbanom kajkavštinom radi postizanja humorističnog efekta i receptivnosti u dječjeg čitatelja. U manjoj mjeri ili tek poneka kajkavska riječ može se pronaći i u mnogim drugim romanima. Roman koji se izdvaja po upotrebi čakavštine svakako je roman *Moja sestra je mrak* (2015). Za razliku od kajkavskog narječja čiji se izrazi mogu naći u mnogobrojnim, ovdje promatranim romanima,

riječi i izrazi koji pripadaju čakavskom narječju zastupljeni su u manjoj mjeri tek u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) i *Kora od jabuke* (2008). Kako god, posezanjem za (urbaniziranim) narječjima kao živim i popularnim jezicima u okviru mlađih skupina, romaneskni diskurs približava se svojim čitateljima i osigurava si autentičnost.

Nadalje, odnos popularne kulture i romanesknog diskursa promatran je i na strukturnoj razini. Pritom je razvidno da je popularnokulturni utjecaj ponekad više uočljiv, primjerice, kada je riječ o zamišljanju romana kao kompjutorske igre, umetanju formi poput SMS poruka, itd., a ponekad je slabije uočljiv, primjerice, kada je riječ o upotrebi dnevničke forme za ispisivanje romana koja nije popularnokulturni element, ali ju je popularna kultura popularizirala kroz razne ekranizacije dnevničkih zapisa. Zbog toga je popularnokulturni utjecaj razaznat na razini globalne strukture romana i na razini strukturalnih segmenata.

Na razini globalne romaneskne strukture popularnokulturni utjecaj vidljiv je u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (1994) čija struktura korespondira sa strukturom kompjutorskih igara, u romanu *Zapisi odraslog limača* (1978) i *Nespretni Dado* (2013) koji jezično-stilskim promjenama oponiraju tradicionalnoj dječjoj književnosti, u romanu *Ljubav ili smrt* (1987) koji, tobože, piše lik Koko, u romanu *Kuća iznad čudovišta* (1996) koji je na granici između romana i zbirke priča te u romanu *Dnevnik Pauline P.* (2000) koji je pisan u obliku nanovo popularizirane dnevničke forme.

Na razini strukturalnih elemenata popularnokulturni elementi raspoznaju se u koketiranju romaneskne strukture s drugim oblicima tekstova. Dakle, riječ je o intertekstualnoj komunikaciji romanesknog diskursa i narativnih oblika koji se vežu uz popularnu kulturu. Stoga, u dječjim romanima prisutne su SMS poruke, *chat* poruke, dijelovi e-maila, blogova i komentari kakvi se mogu pronaći ispod različitih internetskih članaka, i sl., publicistički članci, radijski izvještaji, poruke sa telefonske sekretarice, ljubavni testovi, itd.

SMS poruke kao omiljeni oblik suvremene komunikacije, dijelovi *chata* koji se po popularnosti upotrebe nalazi odmah iza SMS poruka, dijelovi e-maila, bloga (mrežnog dnevnika) i komentari kakvi se mogu naći ispod blogova, na internetskim forumima, ispod internetskih članaka i sl., prisutni su u mnogim romanima. Njihova funkcija je dočaravanje modela suvremene komunikacije koja se odvija putem mobilnih uređaja i računala.

Nadalje, romaneskni diskurs nerijetko poseže za atraktivnim i senzacionalističkim sadržajima publicistike pa je umetanje publicističkih dijelova u roman vidljivo u romanu

Ljubičasti planet (1981), *Ključić oko vrata* (1987), *Imaš fejs?* (2011), *Nemoj reći nikome* (2012), itd. Takvi dijelovi pridonose uvjerljivosti fikcijskih događaja, ukazuju na pojedine društvene probleme i opasnosti, a ponekad su i ključni motivi u razvoju romaneskne radnje.

Popularne suvremene tehnologije također su utjecale na oblikovanje romanesknog diskursa. Tako se u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (1995) javljaju poruke snimljene na telefonskoj sekretarici koje romanesknim protagonistima ostavljaju njihovi prijatelji, a u romanu *Kora od jabuke* (2008) izdvaja se radijski izvještaj kojeg sluša lik vozača.

U posljednjem dijelu romana *Zaljubljen do ušiju* (1994) popularnokulturni utjecaj vidljiv je u umetanju ljubavnog testa čija funkcija je poticanje mladog čitatelja na razmišljanje o vlastitim osjećajima na zabavan i neopterećujući način. Takvi testovi karakteristični su za popularne časopise i zabavne internetske stranice.

U strukturu romana nerijetko su umetnuti i stihovi popularnih pjesama. Primjerice, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) zamjetni su stihovi pjesme *If I Were a Boy* (2008) popularne pjevačice Beyoncé, u romanu *Kora od jabuke* (2008) javljaju se stihovi iz pjesme *Only You* (1955) grupe *The Platters* što je ujedno i dokaz da neke pjesme nikada ne gube na popularnosti. U potonjem romanu javljaju se i stihovi iz pjesme *Jubav si moja zauvik* (2001) Meri Cetinić, a u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) izdvojen je stih iz pjesme *Kuda idu izgubljene djevojke (Tamara)* (1986) Borisa Novkovića. Njihova pojavnost unutar romanesknog diskursa pridonosi boljoj profilaciji likova. Naime, romaneskni likovi zabavljaju se i opuštaju pjevajući ili slušajući popularne pjesme, a jednako tako uživaju u skupljanju stvari poput postera poznatih osoba. Stihovi iz pjesme *Morski ljudi, morske žene* (2013) grupe *Silente* u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015) imaju funkciju naglašavanja zavodljivosti popularnokulturnih elemenata s obzirom da lik, Tinkina majka, koji voli spomenutu pjesmu nije poklonik popularnih sadržaja, ali ipak izražava naklonost k navedenoj popularnoj grupi. U romanima se pojavljuju i stihovi pjesama koji ne pripadaju pjesmama popularnih izvođača već potječu iz animiranih filmova (stihovi iz naslovne pjesme animiranog filma o mornaru Popaju u romanu *Smogovci* (1976)) i poetskih radova poznatih pjesnika (stihovi iz pjesme *Mi djeca* Grigora Viteza (1911-1966) u romanu *Smogovci* (1976)) ili primarno pripadaju folklornoj baštini, no s vremenom su popularizirane (folklorna pjesma *Ja sem Varaždinec* u romanu *Petlja* (1988)).

Popularna kultura potaknula je koketiranje romanesknog diskursa sa znanstvenim, osobito unutar popularno-znanstvenih i znanstveno-fantastičnih žanrova. Pojavnost

znanstveno-fantastičnih tema unutar dječje književnosti uzrokovala je upotrebu pojedinih pojmova ili djeci nepoznatih, teže shvatljivih riječi te se nametnula potreba za dodatnim pojašnjenjima. Stoga, u pojedinim romanima javljaju se fusnote i bilješke na marginama kako se ne bi poremetila cjelovitost romanesknog teksta. Dakle, fusnote i bilješke na marginama moguće je sagledati kao paratekstove tj. kao pomoćne tekstove koji su „znatno kraći od glavnoga teksta, koji ga prate i okružuju, uvode ga, uokviruju i predstavljaju, komentiraju ga te osiguravaju i usmjeravaju njegovu recepciju“ (Hovercroft, 1993, prema Stepanić, 2003: 59). Fusnote se javljaju u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) kako bi se ponudio prijevod riječi iz stranih jezika neposredno uz romaneskni tekst. Fusnote su prisutne u romanu *Čvrsto drži joy-stick!* (1994) i *Zlatna vrata* (2010), a u romanu *Dlakovuk* (2007) i *Imaš fejs?* (2011) svrha im je dodatno pojašnjavanje dijela romanesknog teksta. U pojedinim romanima javljaju se bilješke na marginama koje su nositeljice jednake funkcije kao i fusnote. Bilješke na marginama javljaju se u romanu *Smogovci* (1976), *Eko, Eko* (1979), *Ljubičasti planet* (1981), *Čvrsto drži joy-stick!* (1994) i *Smogovci u ratu* (1994). Ipak, bilješke na marginama ponekad dodaju osobe koje uređuju i izdaju knjigu prilagođavajući ju na taj način dječjim čitateljima što znači da se u nekim narednim izdanjima istoga romana one ne moraju nužno pojaviti. Fusnote obično dodaju sami autori romana kao što je slučaj, primjerice, u *Dlakovuku* (2007).

Dakle, iz ovog kratkog prikaza analiziranih razina vidljivo je da je popularnokulturni utjecaj najprisutniji na razini likova i na tematsko-motivskoj razini. Spomenuto je posljedica gotovo neograničenih mogućnosti oblikovanja različitih likova i njihovih problema pod utjecajem popularne kulture. Na jezično-stilskoj i strukturnoj razini popularnokulturni utjecaj ponekad je teže uočljiv, ali ipak prisutan. Pritom je svoju ulogu odigralo suvremeno postmodernističko i popularnokulturno otvaranje prema hibridnosti diskursa koja je omogućila romaneskno odstupanje od strukturnog, ali i jezičnog modela tradicionalnih romana.

Jednako tako, prisutnost pojedinih popularnokulturnih elemenata varijabilna je od romana do romana. Navedeno znači da su popularnokulturni elementi u pojedinom romanu prisutni na svim proučavanim romanesknim razinama (npr. u romanu *Nemoj reći nikome* (2012)), a ponekad tek na jednoj razini (npr. u romanu *Radoznala Šušu* (2013)).

Strukturalistički usmjerene analize doprinijele su detaljnijem i preciznijem uvidu u diskurzivne slojeve pri čemu je zamjetno da su pojedina obilježja popularne kulture više, odnosno manje, izražena u dječjim romanima. Obilježja popularne kulture koja se ističu

unutar proučavanog korpusa romana jesu zadovoljstvo, progresivnost, prekid s tradicijom i intertekstualnost. Komponenta zadovoljstva pridonosi boljoj recepciji suvremenih dječjih romana i postiže se uvrštavanjem popularnokulturnih tema kao što su znanstveno-fantastične teme, tabu teme, horor teme, itd.; likova poput izvanzemaljaca, robota, plišanih igračaka, itd. i jezika koji je bliski mladom čitatelju (skraćenice, žargonizmi, neologizmi, itd.). U pojavnosti popularnokulturnih tema, novih likova (konstruktiva popularne kulture) i jezika obilježenog popularnokulturnim elementima, unutar dječjih romana ogledaju se i značajke popularne kulture kao što su progresivnost te prekid s tradicijom. Intertekstualnost kao značajka popularne kulture izražena je na svim u radu proučavanim razinama. Dakle, pri tumačenju romanesknog teksta za dječjeg recipijenta od važnosti je šire poznavanje popularnokulturnih ostvarenja, bilo da je riječ o glazbenim, filmskim, animiranim, digitalnim i drugim ostvarenjima.

Neki od razloga posezanja dječje književnosti za popularnokulturnim elementima svakako su njihova atraktivnost, aktualnost, dobra recepcija od strane dječjih čitatelja te njihova sveopća prisutnost u svakodnevici djece što znači da su popularnokulturni sadržaji mladim čitateljima bliski i poznati. Dakle, funkcija popularnih elemenata unutar književnosti svakako je privlačenje i zabavljanje dječjeg recipijenta, osuvremenjivanje književnosti, ali, koristeći se popularnim elementima i sadržajima, književnost predstavlja i različite ljudske odnose, teme i sadržaje koji su dio popularne kulture, a zapravo ne nose pozitivne konotacije. Prema tomu, popularnokulturni sadržaji unutar književnosti mogu se iskoristiti kako bi se ukazalo i na negativne strane pojedinih popularnokulturnih elemenata. Time se otvara uvid u obostrani odnos dječje književnosti i popularne kulture. Naime, spomenuti odnos potrebno je promatrati kao perpetuirajući odnos. Kao što popularnokulturni elementi utječu na oblikovanje dječje romaneskne produkcije, dječja književnost sudjeluje u oblikovanju popularne kulture. Spomenuto je, primjerice, razvidno na razini likova. U oblikovanju svjetonazora likova suvremene dječje književnosti sudjeluju popularnokulturne potrošačke prakse koje književnost, samim uvrštavanjem u dječje romane, dodatno popularizira. Time književnost potpomaže u prihvatanju potrošačke kulture, kao i ideologijskih momenata konzumerizma, unutar skupine svojih mladih recipijenata. Također, popularnokulturna nametanja određenog, ponekad nerealno 'savršenog', izgleda žena (i muškaraca) utječu na oblikovanje romanesknih likova, kao i na komercijalizaciju i materijalizaciju popularnih proizvoda. Jedan takav proizvod svakako čine lutke, osobito lutke *Barbie*, koje su dobro prihvaćene od strane djece, a ipak su utjelovljenje nerealnog ženskog izgleda. Kao što je

rečeno, književnost se u oblikovanju likova pozabavila ženskim idealima ljepote, no književnost to najčešće radi s dozom kritike na način da u svoju lepezu likova uvrštava likove koji nisu u skladu s popularnokulturnim idealima ljepote. Takve pojave unutar književnih svjetova, ali i šire, potiču na promišljanja o popularnokulturnim idealima i nailaze na odjek čak i unutar popularnokulturnih proizvoda. Spomenuto je razvidno u novoj kolekciji lutke *Barbie* iz 2016. godine koja je oblikovana relastičnije od svojih prethodnica. Naime, lutke *Barbie* iz nove kolekcije dostupne su u različitim varijantama: s pjegicama, kovrčavom kosom koja nije nužno plave boje, realističnijih proporcija tijela i nisu više pripadnice isključivo bjelačke rase.

Kako se dječja književnost, zahvaljujući popularnokulturnim utjecajima, otvara prema novim likovima, konstruktima popularne kulture, poput izvanzemaljaca ili robota, književnost ostvaruje svoj doprinos i u pogledu njihove sveopće rasprostranjenosti i javljanju njihovih verzija unutar potrošnih popularnih proizvoda kao što su igračke, različite igre, odjevni predmeti, torbe, školske potrepštine, itd.

Nadalje, popularna kultura osigurava svoju atraktivnost baveći se temama kao što su teme ekologije, horor teme, teme koje se dotiču svakodnevno prisutnih pojava poput narkomanije, alkoholizma, nasilja, ekonomske nejednakosti, i sl. Spomenute teme svakako su aktualne i intrigiraju javnost stoga ih i dječja književnost uvrštava u svoj tematski repertoar. Dakako, dječja književnost pristupa im na drugačiji način nego što to čini popularna kultura. Dok popularna kultura ponekad veliča neka loša i nedolična ponašanja poput konzumacije opojnih sredstava čime učesnike takvih postupaka, tj. konzumente, prikazuje kao osobe popularne u društvu, književnost se bavi skretanjem pozornosti na posljedice takvih rizičnih ponašanja potičući svoje recipijente na kritičko sagledavanje pojedinih popularnokulturnih praksi. Time se mijenja i popularnokulturni pristup spomenutim temama kao što je slučaj, primjerice, s ekološkim problemima. Dok književnost nastoji usaditi u svoje recipijente svijest o potrebi očuvanja okoliša i životinjskih vrsta, popularna kultura ekologiju propagira uz pomoć poznatih ličnosti. Iako je u slučaju popularne kulture bavljenje ekologijom uglavnom stvar pomodnosti, ipak svojim sadržajima djeluje na razvoj ekološke svijesti.

Dakle, jasno je da prihvaćanjem popularnokulturnih sadržaja dječja književnost ostvaruje bolji prijem kod svojih recipijenata. Pojedina djela s velikim uspjehom ostvarila su svoj odjek kod dječje publike stoga je zamjetna pojavnost ekranizacija takvih djela. Primjerice, od ovdje proučavanih romana, ekranizirani su Hitrecovi romani *Smogovci* (1976) i

Smogovci u ratu (1994) u formi uspješnih serijala u kojima su podjednako uživala djeca kao i njihovi roditelji. Kušanov roman *Ljubav ili smrt* (1987) također je ekraniziran u obliku serijala, a čak je ostvario i svoju filmsku adaptaciju. Navedeni primjeri također ukazuju na još jedan mogući način kojim književnost može utjecati na oblikovanje popularne kulture.

Zasigurno najočitiiji način interferencije popularne kulture i dječje književnosti vidljiv je u interakciji popularnih ličnosti i književnosti. Naime, mnoge slavne osobe, pripadnice popularne kulture, uhvatile su se spisateljskog pera i stvaranja dječje književnosti. Primjerice, pjevačica (bivše) poznate grupe *Flare*, Anđa Marić, napisala je svoj roman prvijenac *Afra* (2014) u kojem je evidentna prisutnost popularnokulturnih elemenata. Popularnokulturni utjecaj vidljiv je i u romanu *Moja sestra je mrak* (2015) Vjekoslave Huljić, autorice mnogobrojnih tekstova popularnih estradnih pjesama. Dakako, nije uvijek nužno da takva dječja književnost podrazumijeva kvalitetu. Popularnim osobama nerijetko nedostaje potrebno znanje, kao i neke druge predispozicije poput talenta, truda, i sl., kako bi stvorile kvalitetnu dječju književnost.

Dakle, (dječja) književnost formira pojedine popularne sadržaje kao što i popularna kultura i njezini elementi ostvaruju svoj odjek u književnosti. Proučavanje izabranog korpusa od 30 suvremenih hrvatskih dječjih romana doprinosi boljem uvidu u odnos suvremene dječje romaneskne produkcije i popularne kulture. Kako je popularna kultura u suvremenom vremenu dio ljudske svakodnevice, autori njezine elemente unose u književnost ne bi li postigli efekt aktualnosti i dobre recepcije, ali ih isto tako ponekad unose nenamjerno i nesvjesno iz razloga jer su i sami dio popularne kulture i nije uvijek lako racionalno omeđiti njezine sadržaje i granice. Posljedično tomu, popularnokulturne utjecaje na književni korpus gotovo je nemoguće izbjeći jer recipijenti posežu za onim djelima koja su im sadržajno i oblikovno na neki način bliska, zanimljiva i aktualna. Može se pretpostaviti da će elementi popularne kulture sve više prožimati književne svjetove, no pritom je svakako potrebno uzeti u obzir pozitivnosti i negativnosti popularne kulture, osobito s gledišta dječjih recipijenata. Dakako, s obzirom na rastući broj suvremenih dječjih romana i sve brže promjene koje se događaju u suvremenom društvu i kulturi, i dalje ostaje otvorena mogućnost, ali i potreba, za neka buduća specijalizirana proučavanja odnosa popularne kulture i dječje književnosti.

POPIS LITERATURE

Primarna:

1. Babić Višnjić, Snježana. 2003. *Upomoć, mama se smanjila*. Zagreb: Znanje.
2. Balog, Ljubica. 2013. *Radoznala Šušu*. Zagreb: Alfa.
3. Bjelčić, Ratko. 2004. *Gdje je Vlasta?* Zagreb: Mozaik knjiga.
4. Brajko-Livaković, Maja. 2012. *Nemoj reći nikome*. Zagreb: Alfa.
5. Butković, Krešimir. 2016. *Bornin vremeplov*. Zagreb: Funditus.
6. Cvenić, Josip. 1994./2010. *Čvrsto drži joy-stick!* Varaždin: Katarina Zrinski.
7. Ferenčić Martinčić, Ivanka. 2012. *Matilda i vještičji mačak*. Zagreb: Naklada Nika.
8. Gardaš, Anto. 1981./2011. *Ljubičasti planet*. Varaždin: Katarina Zrinski d.o.o.
9. Gavran, Miro. 1994./2012. *Zaljubljen do ušiju*. Zagreb: Mozaik knjiga.
10. Grković-Janović, Snježana. 2010. *Zlatna vrata*. Split: Naklada Bošković.
11. Hitrec, Hrvoje. 1976./2012. *Smogovci*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Hitrec, Hrvoje. 1979./2009. *Eko, Eko*. Zagreb: Školska knjiga.
13. Hitrec, Hrvoje. 1994./2007. *Smogovci u ratu*. Zagreb: Školska knjiga.
14. Huljić, Vjekoslava. 2015. *Moja sestra je mrak*. Zagreb: Mozaik knjiga.
15. Kanižaj, Pajo. 1978./1995. *Zapisi odraslog limača*. Zagreb: Alfa.
16. Klepac, Jadranka. 2008. *Kora od jabuke*. Zagreb: Naklada Ljevak.
17. Kovačević, Hrvoje. 2008. *Tajna šaptača lubenicama*. Zagreb: Znanje.
18. Krušvar, Zoran. 2008. *Zvijeri plišane*. Zagreb: Knjiga u centru.
19. Kušan, Ivan. 1987./1993. *Ljubav ili smrt*. Zagreb: Mladost d.d.
20. Lovrenčić, Sanja. 1996. *Kuća iznad čudovišta*. Zagreb: Znanje.
21. Macan, Darko. 2007. *Dlakovuk*. Zagreb: Knjiga u centru & Autorska kuća.
22. Mađarić, Damir. 2013. *Nespretni Dado*. Zagreb: Naklada Mlinarec & Plavić.
23. Marić, Anđela. 2014. *Afra*. Zagreb: vlastita naklada.
24. Matanović, Julijana. 2015. *Rečeno – učinjeno*. Zagreb: Mozaik knjiga.
25. Pavličić, Pavao. 1988./2005. *Petlja*. Zagreb: Mozaik knjiga.
26. Pilić, Sanja. 1995./2011. *Mrvice iz dnevnog boravka*. Zagreb: Alfa.
27. Polak, Sanja. 2000./2015. *Dnevnik Pauline P.* Zagreb: Mozaik knjiga.
28. Pulić, Nikola. 1987./2011. *Ključić oko vrata*. Zagreb: Znanje.
29. Šesto Stipaničić, Silvija. 2002./2009. *Debela*. Zagreb: Semafora.
30. Tihi-Stepanić, Jasminka. 2011. *Imaš fejs?* Zagreb: Alfa.

Sekundarna:

1. Adamowicz, Chris. 2016. *What Defines a Horror Movie?*
<https://adamowiczk.wordpress.com/2016/09/28/what-defines-a-horror-movie/>
(posjećeno: 18.01.2017.)
2. Aladrović Slovaček, Katarina; Ivanković, Melita; Srzentić, Dunja. 2013. *Jezične igre u nastavnoj praksi*.
https://bib.irb.hr/datoteka/628799.rad_Aladrovic_Slovacek_Ivankovic_Srzentic.doc
(posjećeno: 14.02.2017.)
3. Allen, Graham. 2011. *Intertextuality. The New Critical Idiom. 2nd. ed.* New York: Routledge.
4. Alsen, Eberhard. 1996. *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
5. Althusser, Louis. 1971. *Ideologija i ideološki aparati države*.
<https://ebibliotekasocommunitas.wordpress.com/2010/05/26/ideologija-i-ideoloski-aparati-drzave-louis-althusser-1971/>
(posjećeno: 14.01.2016.)
6. Andrić, Vlado; Čudina-Obradović, Mira. 1994. *Osnove opće i razvojne psihologije*. Zagreb: Školska knjiga.
7. Anđić, Dunja. 2008. *Paradigmatski aspekti problematike okoliša i odgoj za okoliš i održivi razvoj*. U: *Metodički ogledi*, vol. 14, br. 2, str. 9-23.
8. Anić, Dominika. 2014. *Igra i igračke u rastu i odgoju djece*.
<http://www.svjettlorijeci.ba/clanak/164/obitelj/igra-i-igracke-u-rastu-i-odgoju-djece>
(posjećeno: 10.12.2016.)
9. Anić, Šime; Domović, Želimir; Klaić, Nikola. 2002. *Rječnik stranih riječi. Tuđice, posuđenice, izrazi, kratice i fraze*. Zagreb: Sani-plus.
10. Antolović, Ana. 2015. *Ogovaranje – što kažu istraživanja?*
<http://www.istrazime.com/socijalna-psihologija/ogovaranje-sto-kazu-istrzivanja/>
(posjećeno: 19.11.2016.)
11. Appignanesi, Richard; Garratt, Chris; Curry, Patrick; Sardar, Ziauddin. 2002. *Postmodernizam za početnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
12. Aras, Slađana. 2007. *Korupcija*. U: *Pravnik: časopis za pravna i društvena pitanja*, vol. 41, br. 84, str. 25-59.
13. Arpi, Torsten. 2011. *Poorer reading skills following changed computer habits of children*.

- http://www.gu.se/english/about_the_university/news-calendar/News_detail/?contentId=991610 (posjećeno: 14.02.2017.)
14. Art and Popular Culture. 2014. *Double coding*.
http://www.artandpopularculture.com/Double_coding (posjećeno: 19. 02. 2018.)
 15. Atma.hr. 2016. *4 stvari koje unose vrlo lošu energiju u kuću*.
<http://atma.hr/ove-predmete-nikako-ne-smijete-drzati-u-svom-domu/>
(posjećeno: 12.12.2016.)
 16. Babić Višnjić, Snježana. 2014. *Dječje psovke su više od tek ružnih riječi i trebaju kaznu*.
<http://www.24sata.hr/lifestyle/djecje-psovke-su-vise-od-tek-ruznih-rijeci-i-trebaju-kaznu-363395> (posjećeno: 8.02.2017.)
 17. Bagić, Krešimir. 2010a. *Jezični ludizam*. U: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost umjetnost i znanost*, god. XVII, br. 426, str. 7.
<http://www.matica.hr/vijenac/426/Jezi%C4%8Dni%20ludizam/>
(posjećeno: 14.02.2017.)
 18. Bagić, Krešimir. 2010b. *Uvod u sedamdesete*. U: *Zbornik radova 38. seminara Zagrebačke slavističke škole*, str. 125-147. Ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
 19. Barać, Ivana. 2015. *Manijaci stotine maloljetnica pretvorili u seksualno roblje, policija tvrdi da su djevojčice same krive*.
<http://net.hr/danas/svijet/svi-zatvarali-oci-banda-seksualno-zlostavljala-373-djece/>
(posjećeno: 30.11.2016.)
 20. Barčić, Damir; Ivančić, Valentina. 2010. *Utjecaj odlagališta otpada Prudinec/Jakuševac na onečišćenje okoliša*. U: *Šumarski list*, vol. 134, br. 7-8, str. 347-358.
 21. Barthes, Roland. 1967. *The Death of the Author*.
http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf
(posjećeno: 19. 02. 2018.)
 22. Barthes, Roland. 1974/1990. *S/Z*. New York: Blackwell Publishing Ltd.
 23. Baudrillard, Jean. 2001. *Simulakrumi i simulacija*. Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta.
 24. Baudrillard, Jean. 2013. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.

25. Bečirović, Fikret. 2013. *Kulturna polivalentnost i apsurd zločina u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava Univerziteta u Sarajevu.
26. Bećirbašić, Belma. 2011. *Tijelo, ženskost i moć: upisivanja patrijarhalnog diskursa u tijelo*. Zagreb: Synopsis.
27. Benčić, Andriana. 2012. *Sociološka dimenzija britanskih kulturalnih studija*. U: *Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja*, vol. 50, br. 3 (194), str. 395-416.
28. Bennett, Tony. 2005. *Kultura: znanost reformatora*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
29. Bestseller.com. 2012. *Proizvodi*.
<http://bestseller209.rssing.com/browser.php?indx=9690684&item=12>
(posjećeno: 12.02.2017.)
30. Bešlija, Kenan. 2014. *Mali kućni tirani i njihove velike sluge: Roditeljstvo: Nova religija 21. stoljeća*.
<http://www.azramag.ba teme/mali-kucni-tirani-i-njihove-velike-sluge-roditeljstvo-nova-religija-21-stoljeca/> (posjećeno: 14.12.2016.)
31. Betts, Raymond F.; Bly, Lyz. 2013. *A History of Popular Culture. More of Everything, Faster and Brighter. Second edition*. London, New York: Routledge.
32. Bielby, Denise; Harrington, Lee. 2001. *Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption*. U: *Popular Culture: Production and Consumption*, str. 1-15. Ur. Denise Bielby i Lee Harrington. Oxford: Blackwell.
33. Bijedić, Harijeta. 2014. *Zašto djeca krađu i kako to spriječiti*.
<http://roditelji.info/2014/02/10/zasto-djeca-kradu-i-kako-to-sprijeciti/>
(posjećeno: 20.12.2016.)
34. Biketa Caktaš, Branka. 2014. *Ekološki odgoj*.
<http://www.pjesmicezadjecu.com/mamin-kutak/ekoloski-odgoj.html>
(posjećeno: 3.01.2017.)
35. Biti, Vladimir. 1987. *Pogled na trivijalnu književnost danas*. U: *Trivijalna književnost*, str. 28-43. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
36. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
37. Bjelajac, Petra. 2015. *Prodor kapitalizma u romanima hrvatskog realizma*. U: *Jat: časopis studenata kroatistike*, vol. 1, br. 2, 134-153.

38. Bjelobrk, Vladimir. 2009. *Kojemu funkcionalnom stilu pripadaju reklame?* U: *Hrvatstika: studentski jezikoslovni časopis*, vol. 3, br. 3, str. 67-73.
39. Block, Marcelline. 2012. *Popular culture matters because it reflects, expresses, and validates the spirit of our epoch.* U: *IQ: Popular Culture: Why Popular Culture Matters*, vol. 1, br. 1, str. 15.
40. Bognar, Karolina. 2009. *Brod bi odmah napunio jedan umirovljenički dom.*
http://www.posavskahrvatska.hr/Novost.aspx?kat=28&id=28_200907109449
(posjećeno: 7.01.2017.)
41. Bolton, Kingsley; Olsson, Jan. 2010. *Introduction.* U: *Media, Popular Culture, and the American Century*, str. 7-33. Ur. Kingsley Bolton, Jan Olsson. Stockholm: Fäth & Hässler.
42. Bolton, Kingsley. 2010. *Constructing the Global Vernacular: American English and the Media.* U: *Media, Popular Culture, and the American Century*, str. 125-153. Ur. Kingsley Bolton, Jan Olsson. Stockholm: Fäth & Hässler.
43. Bordo, Susan. 1999. *Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda.* U: *Feminizam, postmodernizam*, str. 119-138. Ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata, Ženski studiji.
44. Borovac, Ida. 2012. *Opasno je šutjeti: S djecom o seksu treba pričati na vrijeme.*
<http://www.24sata.hr/lifestyle/opasno-je-sutjeti-s-djecom-o-seksu-treba-pricati-na-vrijeme-278673> (posjećeno: 21.01.2017.)
45. Božić, Jadranka. 2010. *Ostvarenje Jastva/Sopstva i nesvodljivosti Drugog: etički bezdan susreta s Drugim.* U: *Etnološko-antropološke sveske*, vol. 15, br. 4, str. 77-92.
<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/70eb5016db7a48c78a55c55a10f7e242.pdf> (posjećeno: 19.12.2015.)
46. Božić, Tanja. 2009. *Tata prvašice školarcima prodavao drogu LSD na dječjem igralištu.*
<http://www.vecernji.hr/zdravlje/tata-prvasice-skolarcima-prodavao-drogu-lsd-na-djecjem-igralistu-60872> (posjećeno: 7.12.2016)
47. Brkić, Velimir. 2016. *Zaposlene 73 osobe s invaliditetom.*
<http://www.zadarskilist.hr/clanci/21072016/zaposlene-73-osobe-s-invaliditetom>
(posjećeno: 25.11.2016.)
48. Brstilo, Ivana. 2009. *Tijelo i tehnologija u postmodernoj perspektivi.* U: *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja*, vol. 18, br. 3/4, str. 289-310.

49. Brunčević, Emina; Rebronja, Melida; Smailbegović, Alma. 2013. *Gramatika bosanskoga jezika*.
<http://en.calameo.com/read/00192100854b2970d2d4e> (posjećeno: 20.12.2015.)
50. Buljan-Flander, Gordana; Ćosić, Ivana. 2004. *Nasilje među djecom*. U: *Medix: specijalizirani medicinski dvomjesečnik*, vol. 10, br. 52, str. 90-92.
51. Buljan Flander, Gordana; Šostar, Zvonimir. 2010. *Nasilje među djecom*.
<http://www.poliklinika-djeca.hr/publikacije/nasilje-medu-djecom-2/>
(posjećeno: 21.12.2016.)
52. Buljubašić, Ivana. 2017. *Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije*. U: *Anafora: časopis za znanost o književnosti*, vol. 4, br. 1, str. 15-34.
53. Bürger, Peter. 1993. *Iščezavanje značenja. Pokušaj postmodernog čitanja Michela Tourniera, Botha Strauša i Petera Handkea*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 241-257. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
54. Burić, Jasna. 2010. *Djeca i mladi kao konzumenti masovnih medija. Etika i tržišne manipulacije potrebama mladih*. U: *Filozofska istraživanja*, vol. 30, br. 4, str. 629-634.
55. Butler, Christopher. 2007. *Postmodernizam*. Sarajevo: BTC Šahinpašić.
56. BVstudy. 2014. *Popularna kultura*.
<http://vulovic.rs/bvstudy/mmk/mmk-fajlovi.html> (posjećeno: 25.06.2016.)
57. Campbell, Scott; Lenhart, Amanda; Ling, Rich; Purcell, Kristen. 2010. *Teens and Mobile Phones*.
<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED525059.pdf> (posjećeno: 22.02.2017.)
58. Cantor, Joanne. 2006. *Long-Term Memories of Frightening Media Often Include Lingering Trauma Symptoms*.
http://yourmindonmedia.com/wp-content/uploads/longterm_memories.pdf
(posjećeno: 18.01.2017.)
59. Cartwright, Lisa; Sturken, Marita. 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
60. Caso, Federica; Hamilton, Caitlin (ur.). 2015. *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies*. Bristol: E-International Relations Publishing.
61. Certeau, Michel de. 2002. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD.
62. Chandler, Daniel; Munday, Rod. 2011. *A Dictionary of Media and Communication*. New York: Oxford University Press.

63. Ciboci, Lana. 2016. *Kako djeca doživljavaju ono što vide na televiziji – od 1. do 18. godine.*
<http://www.medijskapismenost.hr/kako-djeca-dozivljavaju-ono-sto-vide-na-televiziji-od-1-do-18-godine/> (posjećeno: 18.01.2017.)
64. Cigler, Ružica. 2007. *Blok otvoren čitateljima.*
<http://www.vecernji.hr/blok-otvoren-citateljima-827087> (posjećeno: 22.02.2017.)
65. Covermagazin.com. 2013. *Halloween/Noć vještica.*
<http://covermagazin.com/halloween-noc-vjestica.htm> (posjećeno: 11.12.2016.)
66. Crkvenčić, Zlatko. 2012. *Nevjera – preljub.*
<http://psihijatar-crkvincic.hr/nevjera-preljub/> (posjećeno: 13.01.2017.)
67. Crnković, Milan. 1978. *Hrvatska dječja književnost do kraja XIX stoljeća.* Zagreb: Školska knjiga.
68. Crnković, Milan. 1990. *Dječja književnost.* Zagreb: Školska knjiga.
69. Crnković, Milan. 1997. *Neki problemi i zadaće znanstvenog istraživanja i promocije dječje književnosti u Hrvatskoj danas.* U: *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas. Teme i problemi*, str. 7-16. Prir. Ranka Javor.
70. Crnković, Milan; Težak, Dubravka. 2002. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine.* Zagreb: Znanje.
71. Crownover, John; Gereš, Natko; Šojat, Tina. 2014. *Mladi i opijanje.*
<http://www.m-centar.hr/wp-content/uploads/2014/01/Istrazivanje-mladi-i-opijanje.pdf> (posjećeno: 3.12.2016.)
72. Cuddon, John Anthony Bowden. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition.* Rev. Claire E. Preston. London: Penguin Books.
73. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma.* Zagreb: Globus.
74. Cvrtila, Marijana. 2009. *Sve o prvom hrvatskom dječjem romanu s homoseksualnim junacima: Ivana i Doris bit će mama i mama.*
<http://slobodnadalmacija.hr/novosti/hrvatska/clanak/id/44509/sve-o-prvom-hrvatskom-djecjem-romanu-s-homoseksualnim-junacima-ivana-i-doris-bit-ce-mama-i-mama-fotogalerija> (posjećeno: 17.08.2015.)
75. Čerenšek, Igor; Kotzmuth, Ana. 2017. *Kompjuterske igrice stvarnost su našeg doba.*
http://www.roditelji.hr/obitelj/kompjuterske-igrice-stvarnost-su-naseg-doba/#utm_source=clanci&utm_campaign=pps&utm_medium=link&utm_content=text-break-tags (posjećeno: 21.02.2017.)

76. Černelić, Željko. 2013. *Internet i elektroničko poslovanje tvrtke Kraš d.d.* Diplomski rad.
<http://oliver.efri.hr/zavrzni/473.B.pdf> (posjećeno: 22.02.2017.)
77. Čičko, Hela. 2002. *Knjiga kao lijek*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 39-44. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
78. Čolić, Snježana. 2008. *Sociokulturni aspekti potrošnje, potrošačke kulture i društva*. U: *Društvena istraživanja*, vol. 17, br. 6 (98), str. 953-973.
79. Čunović, Nika. 2015. *Neologizmi u časopisima za mlade: semantika, rječotvorba, dinamika mijene*. Diplomski rad.
<https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A70/datastream/PDF/view>
(posjećeno: 6.02.2017.)
80. Čuvarkuća.hr. 2016. *Djeca i kompjuteri*.
<http://www.cuvarkuca.hr/preporuka/djeca-i-kompjuteri/> (posjećeno: 21.02.2017.)
81. Danesi, Marcel. 2002. *Understanding Media Semiotics*. London: Oxford University Press.
82. Denzin, Norman K. 1991. *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London, Newbury Park, New Delhi: SAGE Publications.
83. Derifaj, Danka. 2016. *UNESCO zabrinut: Plitvička jezera preopterećena turistima i preizgrađena apartmanima!*
<http://www.vijesti.rtl.hr/novosti/hrvatska/1954369/unesco-zabrinut-plitvicka-jezera-preopterecena-turistima-i-preizgradjena-apartmanima/> (posjećeno: 3.01.2017.)
84. Derrida, Jacques. 2004. *Šta je dekonstrukcija*. U: *Zlatna greda: list za književnost, umetnost, kulturu i mišljenje*, br. 37, god. IV, str. 52.
85. Detelić, Mirjana. 1987. *O ontološkom statusu trivijalne književnosti*. U: *Trivijalna književnost*, str. 62-65. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
86. Devčić, Karmela. 2013. *Hrvatski odgoj 's batinom'. Roditelji tuku djecu zbog svoje nemoći, straha i nesnalaženja u njihovu razvoju*.
<http://www.jutarnji.hr/arhiva/hrvatski-odgoj-%E2%80%98s-batinom%E2%80%99-roditelji-tuku-djecu-zbog-svoje-nemoci-straha-i-nesnalazenja-u-njihovu-razvoju/1141907/> (posjećeno: 5.01.2017.)
87. Dijete.hr. 2016. *Stručni skup o roditeljstvu i djeci s teškoćama u razvoju*.
<http://www.dijete.hr/websites/dijete.hr/index.php/hr/vijesti-othermenu-98/2448-struni-skup-o-roditeljstvu-i-djeci-s-tekoama-u-razvoju.html> (posjećeno: 25.11.2016.)

88. Dijk, Teun A. van. 2006. *Ideologija: multidisciplinarni pristup*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
89. Direktno.hr. 2015. *Video: Pogledajte kako mališani iz Tanzanije pjevaju 'Ja sem Varaždinec'*.
<http://direktno.hr/en/2014/zivot/20436/VIDEO-Pogledajte-kako-mali%C5%A1ani-iz-Tanzanije-pjevaju-'Ja-sem-Vara%C5%BEbinec'.htm> (posjećeno: 26.02.2017.)
90. Divljaković, Iva. 2015. *Dok broj novozabilježanih ovisnika pada, stvarna brojka zapravo raste*.
<http://20minuta.hr teme/dok-broj-novoregistriranih-ovisnika-pada-stvarni-broj-ovisnika-zapravo-raste/2436/> (posjećeno: 7.12.2016)
91. Dizdarević, Mevludin. 2005. *Lice i naličje konzumerizma. Kritika potrošačkog društva – uzroci, manifestacije, posljedice i kako ga prevladati*.
<https://bosnamuslimmedia.wordpress.com/2011/03/10/konzumerizam/>
(posjećeno: 2.04.2016.)
92. Dnevnik.hr. 2014. *Ovisnici sve mlađi – na liječenje došao 13-godišnjak*.
<http://dnevnik.hr/vijesti/svijet/sve-veci-broj-ovisnika-u-srbiji-najmladji-narkoman-ima-samo-13-godina---334334.html> (posjećeno: 14.12.2016.)
93. Dorbić, Boris; Malenica, Nataša. 2014. *Analiza tržišta kozmetičkih proizvoda u Hrvatskoj*. U: *Zbornik radova Međimurskog veleučilišta u Čakovcu*, vol. 5, br. 1, str. 55-64.
<http://hrcak.srce.hr/126989> (posjećeno: 10.12.2016.)
94. Dorfles, Gillo. 1997. *Kič. Antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Golden marketing.
95. Dragan, Gordana; Šarac, Damir. 2011. *Mlada popisivačica u šoku: poručili joj kako ne bi smjela raditi zbog mucanja*.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/novosti/hrvatska/clanak/id/129799/skandal-mlada-popisivacica-u-soku-porucili-joj-kako-ne-bi-smjela-raditi-zbog-mucanja>
(posjećeno: 6.02.2017.)
96. Dragčević, Vitomir. 2013. *Pravi razlog zašto stariji muškarci vole mlađe žene*.
<http://net.hr/magazin/brakveze/brak-veze/pravi-razlog-zasto-stariji-muskarci-vole-mladje-zene/> (posjećeno: 13.01.2017.)
97. Dragović, Ivana. 2016. *Društveno-socijalna tematika u tradicionalnom i suvremenom hrvatskom dječjem romanu*. Diplomski rad.
<https://dr.nsk.hr/islandora/object/ufzg%3A115/datastream/PDF/view>
(posjećeno: 5.01.2017.)

98. Dragun, Dragica. 2012. *Usporedno čitanje bosanskohercegovačke i hrvatske dnevničke proze za djecu i mladež (Zlatin dnevnik Zlate Filipović i Mali ratni dnevnik Stjepana Tomaša)*. U: *Bosanskohercegovački slavistički kongres: zbornik radova, knjiga 2*, str. 227-236. Ur. Senahid Halilović. Sarajevo: Slavistički komitet.
99. Drga, Madlene-Maria. 2011. *Opasnost na internetu*.
<https://sites.google.com/site/opasnostnainternetu/home> (posjećeno: 20.12.2016.)
100. Duda, Dean. 2001. *Nadziranje značenja: što je kultura u kulturalnim studijima*. U: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 64/10, str. 235-253.
101. Duda, Dean. 2002. *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*. Zagreb: AGM.
102. Đaković, Marijana. 2016. *Interaktivno čitanje 'Pinokija'*.
<http://www.naslovi.net/2016-02-01/dnevnik/interaktivno-citanje-pinokija/18014295>
(posjećeno: 15.12.2016.)
103. Eagleton, Robert. 2001. *Postmodernizam i poricanje holokausta*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
104. Eagleton, Terry. 2014. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
105. Eco, Umberto. 2000. *Ime ruže*. Zagreb: Biblioteka Kronos.
106. Eco, Umberto. 2004. *Povijest ljepote*. Zagreb: Hena com.
107. Enciklopedija.hr. 2017. *WWW (Chat)*.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66413> (posjećeno: 22.02.2017.)
108. Erdelja, Ana. 2014. *Problem koji se tiče cijelog društva: Kako spriječiti nasilje među djecom?*
<http://www.vecernji.hr/hrvatska/problem-koji-se-tice-cijelog-drustva-kako-sprijeciti-nasilje-medu-djecom-920840> (posjećeno: 8.12.2016.)
109. Esselborn, Priya. 2006. *Iskorištavanje djece kao radne snage ima više strana*.
<http://www.dw.com/bs/iskori%C5%A1tavanje-djece-kao-radne-snage-ima-vi%C5%A1e-strana/a-2501912> (posjećeno: 17.11.2016.)
110. Fain, Thomas A. 2004. *American Popular Culture: Should We Integrate It into American education?* U: *Education*, vol. 124, br. 4, str. 590-595.
111. Fanuko, Nenad. 2008. *Kulturni kapital i simbolička moć: tri aspekta Bourdieuove teorije ideologije*. U: *Školski vjesnik: časopis za pedagoška i školska pitanja*, vol. 57, br. 1, str. 7-41.
112. Fatušić, Damir. 2016. *Novi superjunaci: Strip u kojem osobe s invaliditetom spašavaju svijet*.

- <http://www.in-portal.hr/in-portal-news/moderna-vremena/11254/novi-superjunaci-strip-u-kojem-osobe-s-invaliditetom-spasavaju-svijet> (posjećeno: 21.11.2016.)
113. Filipan-Žignić, Blaženka. 2012. *O jeziku novih medija. Kvare li novi mediji suvremeni jezik?* Split: Matica hrvatska.
114. Filmonizirani.net. 2015. *Top 10 filmova o vukodlacima*.
<http://filmonizirani.net/top-10-filmova-o-vukodlacima/> (posjećeno: 13.11.2016.)
115. Fink, Leslie. 2009. *Horror Movies: Why People Love Them*.
<http://www.livescience.com/7949-horror-movies-people-love.html>
(posjećeno: 18.01.2017.)
116. Fiske, John. 1992. *Cultural Studies and the Culture of Everyday Life*.
http://www.hu.mtu.edu/~jds Slack/readings/CSReadings/Fiske_Cultural_Studies_Culture_Everyday_Life.pdf (posjećeno: 2.07.2016.)
117. Fiske, John. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
118. Fiske, John. 2005. *Reading the Popular*. London, New York: Taylor & Francis.
119. Fišić, Nađa Irena; Magdalenić Bantić, Nataša; Piteša, Adriana. 2006. *Harry Potter – smrt u nastavku?*
<http://www.jutarnji.hr/arhiva/harry-potter-smrt-u-nastavku/3344285/>
(posjećeno: 18.01.2017.)
120. Flaker, Aleksandar. 1983. *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
121. Flax, Jane. 1999. *Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji*. U: *Feminizam, postmodernizam*, str. 39-58. Ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata, Ženski studiji.
122. Franov, Sanja. 2012. *Postmodernizam i kultura*.
<http://cultstud.ffri.hr/istrazivanje/radovi/102-franov-sanja-postmodernizam-i-kultura>
(posjećeno: 28.06.2016.)
123. Franjković, Kristina. 2013. *Ženska popularna kultura u socijalizmu*. Diplomski rad.
<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/4011/1/Kristina%20Franjkovi%C4%87%20-%20%C5%BDENSKA%20POPULARNA%20KULTURA%20U%20SOCIJALIZMU.pdf> (posjećeno: 13.12.2016.)
124. Fraser, Nancy; Nicholson, Linda J. 1999. *Društvena kritika bez filozofije: susret feminizma i postmodernizma*. U: *Feminizam, postmodernizam*, str. 23-38. Ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata, Ženski studiji.
125. Galić, Lidija. 2015. *Sve je više djece koju roditelji tuku: 'Odmaknite se i ohladite te problem riješite kasnije'*.

<http://www.034portal.hr/clanak.php?id=17760> (posjećeno: 5.01.2017.)

126. Gans, Herbert J. 1974. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
127. Genette, Gérard. 1987./2001. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
128. Georg-Lauer, Jutta. 1993. „Postmoderno znanje“ i teorija o dissensu Jean-Francios Lyotarda. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 153-168. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
129. Giesz, Ludwig. 1960. *Kič čovjek kao turist*. U: Dorfles, Gillo. 1997. *Kič. Antologija lošeg ukusa*, str. 159-175.
130. Giesz, Ludwig. 1979. *Fenomenologija kiča*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
131. Gjurković, Tatjana; Vrsaljko, Jelena. 2014. *Rastava roditelja je gubitak za dijete*. <http://www.roditelji.hr/obitelji/zdravlje/rastava-roditelja/> (posjećeno: 13.01.2017.)
132. Glas životinja, 2009. *Dan borbe protiv lova*, 3.12.2009. <http://www.glas-zivotinja.org/wordpress/2009/11/dan-borbe-protiv-lova-3-12-2009/> (posjećeno: 3.01.2017.)
133. Glosbe.com. 2015. *Other*. <https://hr.glosbe.com/en/hr/other> (posjećeno: 17.12.2015.)
134. Glosbe.com. 2016. *Pop*. <https://hr.glosbe.com/en/hr/pop> (posjećeno: 13.07.2016.)
135. Goja, Jadranka. 1987. *Problemi trivijalne književnosti: neki socio-psihološki aspekti*. U: *Trivijalna književnost*, str. 163-167. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
136. Gojević, Mirta. 2009. *Publicistički stil*. U: *Hrvatstika: studentski jezikoslovni časopis*, vol. 3, br. 3, str. 23-30.
137. Grbac, Nenad. 2015. *Zašto klinici sve manje čitaju i da li je to pogrešno?* <http://digitalne-knjige.com/oxwall/blogs/1827> (posjećeno: 14.02.2017.)
138. Grdešić, Maša. 2013. *Cosmopolitika: kulturni studiji, feminizam i ženski časopisi*. Zagreb: Disput.
139. Grgurević, Sanja. 2015. *Popularna kultura i konstrukcija ženskog identiteta: ženski časopisi i ljubavni romani u (post)socijalizmu*. Diplomski rad. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/6025/> (posjećeno: 23.06.2016.)

140. Grubor, Aleksandar; Kovač Žnideršić, Ružica; Salai, Suzana. 2010. *Zaštita potrošača*. U: *Škola biznisa. Naučnostručni časopis*, br. 2/2010, str. 52-58.
141. Gunjević, Boris. 2007. *O nasilju i teroru velikih i malih pri/povijesti*. U: *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, vol. V, br. 2, str. 227-244.
142. Habjanec, Davor. 2008. *Ekologija i ekološki problemi*.
<http://ekoloskiproblemi.blogspot.hr/2008/03/ekologija-i-ekoloski-problemi.html>
(posjećeno: 22.12.2016.)
143. Hakalović, Anela. 2010. *Trivijalna čudovišta postmodernizma*.
<https://sic.ba/temat/anela-hakalovic-trivijalna-cuda-postmodernizma/>
(posjećeno: 5.03.2017.)
144. Hall, Stuart. 1996. *The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees*.
<https://www.brown.edu/academics/south-asia/sites/brown.edu/academics.south-asia/files/uploads/stuart%20hall%20the%20problem%20of%20ideology.pdf>
(posjećeno: 12.04.2016.)
145. Hall, Stuart. 2006. *Biješke uz dekonstruiranje 'popularnog'*. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, str. 297-309. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput.
146. Hameršak, Marijana; Zima, Dubravka. 2015. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international.
147. Haramija, Dragica. 2002. *Smrt u prozi za djecu i mladež*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 30-38. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
148. Haramija, Dragica. 2007. *Vrste slovenskoga omladinskoga realističkoga romana*. U: *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja*, vol. 53, br. 18, str. 7-18.
149. Hasanić, Tarik. 2012. *Promjene u adolescenciji*.
<http://www.roditeljstvo.com/vijesti/promjene-u-adolescenciji> (posjećeno: 15.03.2017.)
150. Hatipović, Mehmed. 2013. *Odnos filma i gledatelja*.
<http://www.djecamedija.org/?p=2653> (posjećeno: 18.01.2017.)
151. Hedges, Chris. 2011. *Carstvo opsjena. Kraj pismenosti i trijumf spektakla*. Zagreb: Algoritam.
152. Heinrichs, Hans-Jürgen. 1993. *Nesvjesno i strano. Utjecaj psihoanalize (Lacan) i etnologije (Leiris) na modernu filozofiju*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 50-68. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
153. Hlebec, Valentina. 2015. *Reklame, potrošačka kultura i strast*. Završni rad.
<https://repozitorij.unin.hr/islandora/object/unin:125> (posjećeno: 28.03.2016.)

154. Hranjec, Stjepan. 1998. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
155. Hranjec, Stjepan. 2002. *Tematski kompleks hrvatske dječje književnosti*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 66-71. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
156. Hranjec, Stjepan. 2006. *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
157. Hranjec, Stjepan. 2008. *Suvremeni hod dječje hrvatske književnosti*. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, god. XVIII, br. 3/4.
<http://www.matica.hr/kolo/309/Suvremeni%20hod%20dje%C4%8Dje%20hrvatske%20knji%C5%BEevnosti/> (posjećeno: 15.05.2016.)
158. Hranjec, Stjepan. 2012. *Kušanovi novi dječaci*. U: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost umjetnost i znanost*, god. XX, br. 471.
<http://www.matica.hr/vijenac/471/Ku%C5%A1anovi%20novi%20dje%C4%8Daci/> (posjećeno: 28.04.2017.)
159. Hrastovčak, Tomislav. 2013a. *Filmski roboti – jesu li uvijek zli?*
<http://www.vecernji.hr/techno/filmski-roboti-jesu-li-uvijek-zli-566348> (posjećeno: 20.02.2015.)
160. Hrastovčak, Tomislav. 2013b. *Izvanzemaljci iz filmova i knjiga*.
<http://planb.hr/izvanzemaljci/> (posjećeno: 14.10.2015.)
161. Hrgović, Maja. 2016. *Ćudoredni udar na pop kulturu*.
http://www.novolist.hr/novolist_public/Komentari/Osvrti/Cudoredni-udar-na-pop-kulturu?meta_refresh=true (posjećeno: 14.03.2017.)
162. Hromadžić, Hajrudin. 2008. *Konzumerizam. Potreba, životni stil, ideologija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
163. Hromadžić, Hajrudin. 2012. *Poznati intelektualci o konzumerizmu. Zlo zvano 'potrošačka groznica' te kako mu se oduprijeti*. U: *Breza*, br. 9, str. 15.
164. Hrubí, Tina. 2014. *Emotikoni – neizostavni dio online komunikacije*.
<http://www.djecamedija.org/?p=4277> (posjećeno: 22.02.2017.)
165. Hrvatsko ekološko društvo. 2014. *O nama*.
<http://www.ekolosko-drustvo.hr/index.html> (posjećeno: 17.12.2015.)
166. Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
167. Hutcheon, Linda; Valdés, Mario J. 2000. *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*. U: *Poligrafias 3*, br. 1, vol. 1, str. 18-41.

168. Hutcheon, Linda. 2008. *Harry Potter and the Novice's Confession*. U: *The Lion and the Unicorn*, vol. 32, br. 2, str. 169-179.
169. Huzjak, Miroslav; Polić, Milan. 2006. *Ideologija i idéa*. U: *Metodički obzori*, vol 1 (2006), br. 2, str. 49-69.
170. Huyssen, Andreas. 1999. *Zemljovid postmodernoga*. U: *Feminizam, postmodernizam*, str. 206-242. Ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata, Ženski studiji.
171. Ileš, Tatjana. 2013. *Šezdesete u hrvatskoj književnosti i kulturi*. Doktorska disertacija. web.ffos.hr/download/Tatjana%20Iles.pdf (posjećeno: 10.06.2016.)
172. Index.hr. 2014. *Spornoseksualci: Oni su opterećeni izgledom, sportom i seksom... A ponekad nose i ovaj užas*. <http://www.index.hr/black/clanak/spornoseksualci-oni-su-optereceni-izgledom-sportom-i-seksom-a-ponekad-nose-i-ovaj-uzas/754869.aspx> (posjećeno: 12.12.2016.)
173. Index.hr. 2016a. *APSURD: Evo na što troši prosječna hrvatska obitelj – na poroke i telefone brdo novca, na knjige gotovo ništa*. <http://www.index.hr/vijesti/clanak/evo-na-sto-trosi-prosjecna-hrvatska-obitelj-na-poroke-i-telefone-brdo-novca-na-knjige-gotovo-nista/884676.aspx> (posjećeno: 3.12.2016.)
174. Index.hr. 2016b. *Najblesaviji načini na koje su se slavni pokušali prikazati ekološki osviještenima*. <http://www.index.hr/xmag/clanak/najblesaviji-nacini-na-koje-su-se-slavni-pokusali-prikazati-ekoloski-osvijestenima/873639.aspx> (posjećeno: 22.12.2016.)
175. Index.hr. 2016c. *Sramim se što sam i dalje djevica, zato lažem svima o svojim seksualnim iskustvima*. <http://www.index.hr/mobile/clanak.aspx?category=vijesti&id=892267> (posjećeno: 21.01.2017.)
176. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. 2011. *Simulakrum*. <http://struna.ihjj.hr/naziv/simulakrum/21097/> (posjećeno: 17.12.2015.)
177. Isović, Maja. 2015. *Filmski izbor BUKE: Najstrašniji hororiji koji su ikad snimljeni (VIDEO)*. <http://www.6yka.com/novost/46181/filmski-izbor-buke-najstrasniji-horori-koji-su-ikad-snimljeni-video> (posjećeno: 18.01.2017.)
178. Ivas, Ivan. 1988. *Ideologija u govoru*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
179. Jacobs, Katrien. 2012. *Porn and popular culture*. U: *IQ: Popular Culture: Why Popular Culture Matters*, vol. 1, br. 1, str. 22-23.

180. Japec, Martina. 2014. *Stigma razvoda: Same parove je sram, a osuđuje ih i društvo*. <http://www.24sata.hr/lifestyle/vecina-razvedenih-parova-se-srami-jer-im-se-brak-raspao-359350> (posjećeno: 13.01.2017.)
181. Japec, Martina. 2015. *Seks prodaje baš sve: Biste li ikad pogodili što se reklamira?* <http://www.24sata.hr/lifestyle/seks-prodaje-bas-sve-biste-li-ikad-pogodili-sto-se-reklamira-414966> (posjećeno: 20.01.2017.)
182. Jarnjak, Suzana. 2010. *Srednja Europa – Poliptih*. U: *Drugost*, br. 1, str. 64-68.
183. Jašović, Boris. 2005. *Dehumanizacija i samootuđenje između potrošačke kulture i globalnih rizika postmodernog doba*. U: *Sociologija*, vol. 47, br. 2, str. 117-142.
184. Jeknić, Ranka. 2011. *Kulture i organizacije: organizacijske kulture Geerta Hofstede*. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, vol. 48, br. 1, str. 103-123. Ur. Arsen Bačić.
185. Jelavić, Mila. 2012. *Poznati intelektualci o konzumerizmu. Zlo zvano 'potrošačka groznica' te kako mu se oduprijeti*. U: *Breza*, br. 9, str. 16.
186. Jelić, Katarina. 2014. *Što djeca uče iz vašeg ponašanja*. <http://www.cuvarkuca.hr/preporuka/sto-djeca-uce-iz-vaseg-ponasanja/> (posjećeno: 5.01.2017.)
187. Jogan, Maca. 2008. *Rekatolizacija slovenske družbe*. U: *Teorija in praksa*, vol. 45, br. 1/2, str. 28-52.
188. Jovanović, Mladen. 2016. *Zašto Bog dopušta patnju?* <http://www.novizivot.net/2016/04/27/zasto-bog-dopusta-patnju/> (posjećeno: 11.12.2016.)
189. Jović, Divna. 2014. *Opraštanje u braku*. <http://bracosavjetovanje.com/oprastanje-u-braku/> (posjećeno: 13.01.2017.)
190. Jović, Siniša. 2015. *Pročistite auru svog doma od loše energije i prizovite ljubav, novac, ozdravljenje...* <http://www.slobodnadalmacija.hr/stil/kvadrat-po-mom/clanak/id/276522/procistite-auru-svog-doma-od-lose-energije-i-prizovite-ljubav-novac-ozdravljenje> (posjećeno: 13.12.2016.)
191. Juang, Linda; Matsumoto, David. 2013. *Culture & Psychology. 5th Edition*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
192. Jukić, Jakov. 1989. *Marksističko određenje ideologije*. U: *Church in the World*, vol. 24, br. 1, str. 48-61.

193. Jurdana, Vjekoslava. 2009. *Srednja Europa kao mjesto prožimanja književnosti i povijesti*. U: *Problemi sjevernog Jadrana*, br. 10, str. 45-57.
194. Jurec, Marica. 2015. *Zašto su granice u odgoju toliko važne?*
<http://klokanica.24sata.hr/skolarci/razvoj-djeteta-od-7-do-14-godina/zasto-su-granice-u-odgoju-toliko-vazne-2367#> (posjećeno: 3.01.2017.)
195. Jureško, Goranka. 2013. *Kako se ponašamo u ljubavnim vezama: Muškarci su romantičniji od žena! Možda, ali su i skloniji nevjeri...*
<http://www.jutarnji.hr/arhiva/kako-se-ponasamo-u-ljubavnim-vezama-muskarci-su-romanticniji-od-zena-mozda-ali-su-i-skloniji-nevjeri.../1140161/>
 (posjećeno: 13.01.2017.)
196. Jurjević, Irena. 2016. *Ne uvjeravajte dijete da nema razloga za strah od klaunova!*
<http://www.zadarskilist.hr/clanci/21102016/ne-uvjeravajte-dijete-da-nema-razloga-za-strah-od-klaunova> (posjećeno: 18.01.2017.)
197. Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
198. JW.org. 2016. *Što mogu učiniti kad saznam da me drugi ogovaraju?*
<https://www.jw.org/hr/biblijska-ucenja/obitelj/tinejdzeri/pitanja/ogovaranje-sto-uciniti/> (posjećeno: 12.12.2016.)
199. Karačić, Mersida. 2008. *Oblici maloljetničke delikvencije – III dio*.
http://www.os.jezerski.net/index.php?option=com_content&view=article&id=108:oblici-maloljetnike-delikvencije-iii-dio&catid=30:matzanastavnike&Itemid=68
 (posjećeno: 20.12.2016.)
200. Katolički tjednik. 2006. *Zavist – najveću štetu čovjek čini samomu sebi*.
http://www.katolicki-tjednik.com/vijest.asp?n_UID=3424 (posjećeno: 10.12.2016.)
201. Kemper, Peter. 1993. *Bijeg unaprijed ili pobjeda prisnoga? Postmoderne tendencije u jazzu i avangardnom rocku*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 257-271. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
202. Kesar, Oliver. 2013. *Lovni turizam*.
http://web.efzg.hr/dok/TUR/Web_Lovni%20turizam.pdf (posjećeno: 3.01.2017.)
203. Klix.ba. 2016. *Roditelji u panici: Popularna božićna igračka Hatchimal jaje već rasprodata*.
<http://www.klix.ba/magazin/zanimljivosti/roditelji-u-panici-popularna-bozicna-igracka-hatchimal-jaje-vec-rasprodata/161113046> (posjećeno: 20.11.2016.)
204. Klopotan, Jelena. 2016. *Djecu moramo učiti o njihovim pravima, ali i dužnostima*.

- <http://klokanica.24sata.hr/skolarci/razvoj-djeteta-od-7-do-14-godina/djecu-moramo-uciti-o-njihovim-pravima-ali-i-duznostima-2162> (posjećeno: 3.01.2017.)
205. Kloskowska, Antonina. 2003. *Sociologija kulture*. Sarajevo: Krug 99.
206. Knežević, Sanja. 2012. *Citatni dijalog s gradom u zbirci Pjesni na dubrovačku Luka Paljetka*. U: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, vol. 56, br. 1-2, str. 59-73.
207. Knjižara.com. 2010. *Knjiga o vukodlacima*.
<http://www.knjizara.com/Knjiga-o-vukodlacima-Sebin-Bering-Guld-137567>
(posjećeno: 13.11.2016.)
208. Köhler, Jochen. 1993. *Kritika jezika namjesto kritike ideologije. Konjunktura znaka u strukturalizmu i poststrukturalizmu*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 33-50. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
209. Koić, Elvira. 2013. *Obrazovanje za obraz ili obrazac*.
<http://www.svjettlorijeci.ba/clanak/477/vjera-i-zivot-1/obrazovanje-za-obraz-ili-obrazac> (posjećeno: 20.12.2016.)
210. Kolanović, Maša. 2005. *Što se dogodilo s trapericama? Dijalog popularne kulture i novije hrvatske proze*.
<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1905&naslov=to-se-dogodilo-s-trapericama> (posjećeno: 13.12.2016.)
211. Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Zagreb: Naklada Ljevak.
212. Kos, Tina. 2016. *Prevare internetskih trgovina: Evo što su naručili, a što dobili*.
<http://www.24sata.hr/lifestyle/prevare-internetskih-trgovina-evo-sto-su-narucili-a-sto-dobili-480820> (posjećeno: 11.12.2016.)
213. Kos-Lajtman, Andrijana. 2008. *Zapis o zapisima. Polivalentnost autobiografskog diskursa Zapisi odraslog limača Paje Kanižaja*. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, god. XVIII, br. 3/4, str. 262-280.
<http://www.matica.hr/kolo/309/Zapis%20o%20zapisima/> (posjećeno: 21.02.2017.)
214. Kos-Lajtman, Andrijana. 2010. *Dnevnik kao model autobiografskog diskursa u hrvatskoj dječjoj književnosti*. U: *KUTATÁSOK AZ EÖTVÖS JÓZSEF FŐISKOLÁN 2009 EÖTVÖS*, str. 99-119. Ur. Molnár Judit Steinerné. Baja : Eötvös József Főiskolai Kiadó.
https://bib.irb.hr/datoteka/434727.DNEVNIKI_MODEL_u_hrv._dj._autob._knjidoc
(posjećeno: 21.02.2017.)

215. Kos-Lajtman, Andrijana. 2011. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
216. Košćić, Nevenka. 2009. *Žrtve razvoda su djeca kojom se često manipulira*.
<http://www.vecernji.hr/sjeverni-jadran/zrtve-razvoda-su-djeca-kojom-se-cesto-manipulira-858576> (posjećeno: 13.01.2017.)
217. Kovačević, Barbara. 2001. *Hrvatski žargon ili hrvatski žargoni?* (uz Rječnik hrvatskoga žargona Tomislava Sabljaka). U: *Rasprave: časopis Instituta za hrvatski književni jezik i jezikoslovlje*, vol. 27, br. 1, str. 378-383.
218. Kregar, Josip. 1997. *Korupcija*. U: *Financijska praksa*, vol. 21, br. 5-6, str. 893-898.
<http://www.ijf.hr/pojmovnik/korupcija.htm> (posjećeno: 1.12.2016.)
219. Kreizer, Nenad. 2013. *Švicarska i njezina prodana djeca*.
<http://www.dw.com/hr/%C5%A1vicarska-i-njezina-prodana-djeca/a-16742088>
(posjećeno: 13.12.2016.)
220. Krivokapić, Nataša. 2008. *Slobodno vrijeme i masovna i potrošačka kultura*. U: *Sociološka luča*, god. II, br. 1, str. 62-79.
221. Krmek, Marija; Milanović Lambeta, Anita. 2007. *Spolni razvoj djeteta*. Zagreb: Poliklinika za zaštitu djece grada Zagreba.
222. Krmek, Marija. 2015. *Nasilje među vršnjacima*.
http://www.cybermed.hr/clanci/nasilje_medu_vrsnjacima (posjećeno: 21.12.2016.)
223. Krmpotić, Željka; Madunić, Ines; Marinović, Dea. 2013. *100 opasnih sekta u Hrvatskoj: Priče žrtava, članova i vođa...*
<http://www.24sata.hr/news/100-opasnih-sekti-u-hrvatskoj-price-zrtava-clanova-i-voa-300442> (posjećeno: 18.10.2016.)
224. Krušvar, Zoran; Rendić, Igor. 2013. *Fantasy za potpune početnike*.
<http://gkr.hr/Magazin/Teme/Fantasy-za-potpune-pocetnike> (posjećeno: 18.01.2017.)
225. Kujundžić, Nada. 2014. *(De)stigmatizacija pobačaja u popularnoj kulturi*.
<http://www.voxfeminae.net/feministyle/item/6235-de-stigmatizacija-pobacaja-u-popularnoj-kulturi> (posjećeno: 5.01.2017.)
226. Kuna, Branko; Mikić, Ana. 2012. *Semantička neologija u hrvatskome jeziku*. U: X. *Međunarodni kroatistički znanstveni skup, zbornik radova*, str. 37-57. Ur. Stjepan Blažetin. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj.
227. Kunić, Nikolina. 2012. *Leonardo DiCaprio za spas Zemlje*.
<http://www.story.hr/intervju/leo-dicaprio-za-spas-zemlje-moramo-se-ujediniti>
(posjećeno: 22.12.2016.)

228. Kuzman, Marina. 2009. *Mladi i droge – rizična populacija*.
<http://www.plivazdravlje.hr/aktualno/clanak/16126/Mladi-i-droge-rizicna-populacija.html> (posjećeno: 7.12.2016.)
229. Kvarantan, Martina. 2013. *Može li partner zadovoljiti sve naše potrebe?*
<http://budiin.24sata.hr/arhiva/moze-li-partner-zadovoljiti-sve-nase-potrebe-2919>
(posjećeno: 13.01.2017.)
230. Labaš, Danijel; Mihovilović, Maja. 2011. *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*. U: *Kroatologija*, vol. 2, br. 1, str. 95-121.
231. Lachmann, Renate. 2009. *Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma*. U: *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 548, str. 103-111.
232. Lalić, Sara; Senta, Cvijeta; Žagar, Danela. 2016. *Neprihvatljiv govor u komentarima na internetskim informativnim portalima*.
<http://www.dostajemrznje.org/wp-content/uploads/2016/10/Neprihvatljiv-govor-u-komentarima-na-internetskim-informativnim-portalima.pdf> (posjećeno: 22.02.2017.)
233. Lavrenčić Vrabec, Darja. 2002. *Bol odrastanja: droge, seks i ...*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 7-22. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
234. Lepušić, Dubravko; Radović-Radovčić, Sandra. 2016. *Seks kao tabu tema, a adolescenti stupaju sve ranije u spolne odnose*.
<http://g.zarez.info/2016/10/25/seks-tabu-tema-a-adolescenti-stupaju-ranije-spolne-odnose/> (posjećeno: 21.01.2017.)
235. Lešić, Zdenko. 1980. *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing.
236. Leventman, Seymour (ur.). 2006. *American Popular Culture: Historical and Pedagogical Perspectives*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
237. Libela. 2012. *Žene se teže zapošljavaju, češće rade na određeno vrijeme i imaju niže plaće i mirovine*.
<http://www.libela.org/vijesti/3185-zene-se-teze-zaposljavaju-cesce-rade-na-odredjeno-vrijeme-imaju-nize-place-i-mir/> (posjećeno: 14.03.2014.)
238. Lider.media. 2015. *Nejednakost između bogatih i siromašnih dosegla je rekordne razmjere*.
<http://lider.media/aktualno/biznis-i-politika/svijet/nejednakost-između-bogatih-i-siromasnih-dosegla-je-rekordne-razmjere/> (posjećeno: 8.12.2016.)
239. Lipovetsky, Gilles. 2008. *Paradoksalna sreća: ogled o hiperpotrošačkom društvu*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

240. Lipstadt, Deborah. 1993. *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. London: Penguin.
241. Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus.
242. Lőkös, István. 2004. *Intertekstualnost u Marulićevoj Juditi*. U: *Colloquia Maruliana*, vol. 13, str. 57-66.
243. Lovrić, Sanja. 2008. *Utjecaj medija u dječjim romanima Mate Lovraka tridesetih godina 20.st.* U: *Drugi međunarodni specijalizirani znanstveni zbornik Rano učenje hrvatskoga jezika 2 (RUHJ-2): konferencijski zbornik*, str. 114-130. Ur. Ante Bežen, Dunja Pavličević-Franić. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta; Europski centar za napredna i sustavna istraživanja.
<https://bib.irb.hr/prikazi-rad?&rad=433972> (posjećeno: 18.04.2016.)
244. Lotman, Yuri Mikhailovich. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
245. Lübke, Hermann. 1993. *Prikraćeno prebivanje u sadašnjosti. Promjene razumijevanja historije*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 117-134. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
246. Lučić, Radovan. 2015. *Kako to tamo psuju? Vulgarizmi u hrvatskom i nizozemskom: jedan slučaj „lažnih neprijatelja“*. U: *Višejezičnost kao predmet multidisciplinarnih istraživanja: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Hrvatskoga društva za primijenjenu lingvistiku održanoga od 25. do 27. travnja 2014. godine u Zagrebu*, str. 583-596. Ur. Sanda Lucija Udier, Kristina Cergol Kovačević. Zagreb: Srednja Europa, HDPL.
247. Lueptow, Kelsey. 2014. *Feminism Now: What the Third Wave is Really About*.
<http://everydayfeminism.com/2014/01/feminism-now/> (posjećeno: 10.12.2016.)
248. Lulić, Ana. 2011. *Seks, nogomet, slampava odjeća, pivski trbuh, neobrijana brada... zbog recesije ponovno je in biti klasično muško!*
<http://www.jutarnji.hr/life/moda-i-ljepota/seks-nogomet-slampava-odjeca-pivski-trbuh-neobrijana-brada...-zbog-recesije-ponovno-je-in-biti-klasicno-musko/1813620/> (posjećeno: 12.12.2016.)
249. Luthar, Breda; Ule, Mirjana. 1998. *Post-politične prakse*. U: *Potrošnja. Zasebne prakse, javni užitki. Časopis za kritiku znanosti*, god. XXVI, br. 189, str. 9-10.
250. Lyotard, Jean-Francois. 1990. *Postmoderna protumačena djeci. Pisma 1982-1985*. Zagreb: August Cesarec.

251. Lyotard, Jean-Francois. 2005. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Zagreb: IBIS grafika.
252. Ljubimci.24sata.hr. 2015. *11 hibridnih životinja: Znete li što je liger, zebroid ili grolar?*
<http://ljubimci.24sata.hr/divlje-zivotinje/11-hibridnih-zivotinja-znete-li-sto-je-liger-zebroid-ili-grolar-400989> (posjećeno: 23.10.2016.)
253. MacDonald, Dwight. 1953. *A Theory of Mass Culture*. U: *Diogenes*, vol. 1, br. 3, str. 1-17.
http://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf (posjećeno: 8.07.2016.)
254. Macukić, Viktorija. 2015. *Najprodavaniji mjesečnik proslavio svoj dan. Magazin OK! narastao i proslavio 20. rođendan*.
<http://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/najprodavaniji-mjesecnik-proslavio-svoj-dan-magazin-ok-narastao-i-proslavio-20-rodendan/383599/> (posjećeno: 12.02.2017.)
255. Majhut, Berislav. 2015. *Treba li nam nova povijest hrvatske dječje književnosti?* U: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, vol. 27, br. 1, str. 189-202.
256. Malekoci Oletić, Božena; Slugan, Narcisa; Uvodić-Đurić, Diana; Zdravec Baranašić, Andreja; Žižek, Tatjana. 2010. *Mladi i alkohol – prikaz rezultata kvalitativnog istraživanja pijenja alkohola među mladima Međimurske županije*. U: *Hrvatski časopis za javno zdravstvo*, vol. 6, br. 23.
<http://hcjz.hr/index.php/hcjz/article/view/452> (posjećeno: 14.12.2016.)
257. Mandić, Igor. 1973. *Gola masa*. Zagreb: Znanje.
258. Marasović, Špiro. 2011. *Identitet*. U: *Identitet kao odgojno-obrazovna vrijednost. Zbornik radova s tribina Zajednički vidici*, str. 69-87. Ur. Valentina Blaženka Mandarić, Ružica Razum. Zagreb: Glas Koncila.
259. Marić, Ljiljana. 2013. *Znanost je mnogo toga otkrila, ali postoji ono izvan njezina dosega*.
<http://www.vecernji.hr/slavonija/znanost-je-mnoga-toga-otkrila-ali-postoji-ono-izvan-njezina-dosega-524957> (posjećeno: 16.12.1015.)
260. Marjanić, Suzana. 2006. *Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom*. U: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 43, br. 2, str. 163-186.
261. Marković, Josip. 2015. *'Ljudima nije važno što jedu. U trgovačkim centrima kupuju jer mogu platiti karticama'*.

<http://www.034portal.hr/clanak.php?id=18665> (posiećeno: 10.12.2016.)

262. Marković, Stribor. 2013. *Omega kiseline – između spretnih reklama, mita i stvarne istine*.
<http://www.oshadhi.hr/omega-kiseline-izmeu-spretnih-reklama-mita-i-stvarne-istine.html> (posjećeno: 10.12.2016.)
263. Martinović, Ratko. 2015. *Halloween, Noć vještica i Svi Sveti: Običaji od Jackove bundeve do sijanja kanabisa*.
<http://www.nexus-svjetlost.com/vijesti/misterije/item/403-halloween-noc-vjestica-i-svi-sveti-obicaji-od-jackove-bundeve-do-sijanja-kanabisa> (posjećeno: 13.12.2016.)
264. Marušić, Matko. 2011. *Znanost i domoljublje*. U: *Hrvatski časopis za javno zdravstvo*, vol. 7, br. 28.
www.hcjz.hr/index.php/hcjz/article/download/619/585 (posjećeno: 16.12.2015.)
265. Marx, Karl. 1976. *Predgovor knjizi Prilog kritici političke ekonomije*.
<https://www.scribd.com/doc/23199866/Karl-Marks-PRILOG-KRITICI-POLITI%C4%8CKE-EKONOMIJE> (posjećeno: 15.07.2016.)
266. Maširević, Ljubomir. 2007. *Kultura intertekstualnosti*. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11-12, str. 421-431.
267. Maširević, Ljubomir. 2011. *Postmoderna teorija i film*. U: *Kultura*, br. 133, str. 276-288.
268. Mataga, Vojislav. 2005. *Moderno, postmoderno, trivijalno: upletanja*. Zagreb: Altagama.
269. Matak, Šime; Vargek, Ana. 2012. *Trgovanje ljudima u svrhu seksualnog iskorištavanja – utječe li legalizacija prostitucije na smanjenje trgovanja ljudima?* Rad predan na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2011/2012.
https://www.google.hr/search?q=Trgovanje+ljudima+u+svrhu+seksualnog+iskori%C5%A1tavanja+%E2%80%93+utje%C4%8De+li+legalizacija+prostitucije+na+smanjenje+trgovanja+ljudima%3F&oq=Trgovanje+ljudima+u+svrhu+seksualnog+iskori%C5%A1tavanja+%E2%80%93+utje%C4%8De+li+legalizacija+prostitucije+na+smanjenje+trgovanja+ljudima%3F&aqs=chrome..69i57.841j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#q=www.unizg.hr%2FRektorova%2Fupload_2012%2FA.%2520Vargek%2520i%2520S.%2520Matak%2520-%2520Trgovanje%2520ljudima%2520u%2520svrhu%2520seksualnog%2520iskori%25C5%25A1tavanja%2520-%25E2%2580%2593%2520utjece%2520li%2520legalizacija%2520prostitucije%2520na%2520smanjenje%2520trgovanja%2520ljudima.docx+

Trgovanje+ljudima+u+svrhu+seksualnog+iskori%C5%A1tavanja+%E2%80%93+utje
%C4%8De+li+legalizacija+prostitucije+na+smanjenje+trgovanja+ljudima%3F

(posjećeno: 7.12.2016.)

270. Matić, Alida. 1987. *Pripovjedački postupak Marije Jurić-Zagorke*. U: *Trivijalna književnost*, str. 133-144. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
271. Matijević, Božena. 2015. *Ljubomora i želja da se bude faca – uzroci nasilja*. <http://www.vecernji.hr/hrvatska/istrazivanje-ljubomora-i-zelja-da-se-bude-faca-uzroci-vrsnjackog-nasilja-996658> (posjećeno: 21.12.2016.)
272. Matulić, Tonči. 2002. *Obiteljske vrijednosti i neki aspekti socijalne zaštite obitelji*. U: *Revija za socijalnu politiku*, vol. 9, br. 2, str. 139-160. <http://www.rsp.hr/ojs2/index.php/rsp/article/viewFile/171/1024> (posjećeno: 10.08.2016.)
273. Matulić, Tonči. 2010. *Intervju*. U: *Druga strana potrošačkog raja – u klopci između bolesti i zdravlja* (Valerije Vrček). Zagreb: Školska knjiga.
274. Mayer, Lana. 2012. *Alternativni obiteljski oblici u njemačkim dječjim slikovnicama*. U: *Zlatni danci 13. Suvremena dječja književnost*, str. 279-292. Ur. Ana Pintarić. Osijek: Filozofski fakultet Osijek. bib.irb.hr/datoteka/597706.Obitelj_u_njemakim_dječjim_slikovnicama.docx (posjećeno: 13.01.2017.)
275. McEwen, Neal. 1997./1999. *SOS, 'CQD', and the History of Maritime Distress Calls*. U: *The Telegraph Office Magazine*, vol. II, br. 1. <http://www.telegraph-office.com/pages/arc2-2.html> (posjećeno: 8.02.2017.)
276. McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
277. McNair, Brian. 2004. *Striptiz kultura: seks, mediji i demokratizacija žudnje*. Zagreb: Jesenski i Turk.
278. McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. London, New York: Routledge.
279. Means Coleman, Robin R. 2011. *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. New York: Routledge. https://books.google.hr/books?id=C63HBQAAQBAJ&pg=PT331&lpg=PT331&dq=horror+first+time+used+1936&source=bl&ots=AojKmKIObh&sig=4wn8jJRGhMSejgzvewXkXPMPTCU&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwixr_G29MjRAhWFxRQKHb05CosQ6AEIQzAG#v=onepage&q=first%20time&f=false (posjećeno: 18.01.2017.)

280. Medijska pismenost.com. 2016. *Kratice, smajlići, brojevi umjesto riječi – jezik i pravopis na internetu*.
<http://www.medijskapismenost.hr/kratice-smajlici-brojevi-umjesto-rijeci-jezik-i-pravopis-na-internetu/> (posjećeno: 10.02.2017.)
281. Mesić, Milan. 2007. *Pojam kulture u raspravama o multikulturalizmu*. U: *Nova Croatica: časopis za hrvatsku književnost i kulturu*, vol. 1, br. 1, str. 159-184.
282. Mihovilović, Maja. 2013. *Seksualizacija djece u medijima*.
<http://www.djecamedija.org/?p=2612> (posjećeno: 3.01.2017.)
283. Mikičić, Daniela. 2016. *Kome trebaju nerealna mjerila ljepote i fotošop?*
<http://zivim.hr/rastem/kome-trebaju-nerealna-mjerila-ljepote-i-fotosop/>
(posjećeno: 10.12.2016.)
284. Mikić, Krešimir; Rukavina, Antea. 2006. *Djeca i mediji*. U: *Zapis: bilten Hrvatskog filmskog saveza. Posebni broj*.
http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=1604#.WICzqlXhCpo
(posjećeno: 18.01.2017.)
285. Mikšić, Dijana. 2013. 'Gorak okus duše' *Fede Šehovića: funkcija pjesničke zbirke iz romana u kontekstu intertekstualnih relacija*. U: *Jat: časopis studenata kroatistike*, vol. 1, br. 3, str. 196-206.
286. Milardović, Anđelko. 2009. *Zapadni balkon. Fragmenti o ideologiji i politici Zapada*. Zagreb: Pan liber.
287. Milardović, Anđelko. 2013. *Stranac i društvo. Fenomenologija stranca i ksenofobije*. Zagreb: Pan liber.
288. Miliša, Zlatko; Nikolić, Gabrijela. 2013. *Subliminalne poruke i tehnike u medijima*. U: *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, vol. 11, br. 2, str. 293-312.
289. Miller, Eric. 1996. *Visuals Accompanying Face-to-face Storytelling. Unpublished MA Thesis, New York University*.
<http://www.storytellingandvideoconferencing.com/15.html> (posjećeno: 28.04.2017.)
290. Milović, Nađa. 2013. *Uticaj horor filmova na psihi: Stvoreni da nas zaplaše i uspaniče*.
<http://www.vijesti.me/zivot/uticaj-horor-filmova-na-psihi-stvoreni-da-nas-zaplaše-i-uspanice-111556> (posjećeno: 18.01.2017.)
291. Mitrović, Marija. 1987. *Trivijalna književnost i književna kritika*. U: *Trivijalna književnost*, str. 51-56. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.

292. Muhvić-Dimanovski, Vesna. 2002. *Žargonizmi u dvojezičnom rječniku*. U: *Filologija*, br. 38-39, str. 75-82.
293. Muhvić-Dimanovski, Vesna; Skelin Horvat, Anita. 2010. *Država u banani i mrak sniženja – žargonizmi u razgovornom jeziku*. U: *Proizvodnja i percepcija govora*, str. 337-361. Ur. Marko Liker, Vesna Mildner. Zagreb: FF press.
294. Muzika.hr. 2003. 'Šareni artikal' drugi singl T.B.F.-a s novog albuma.
<http://www.muzika.hr/clanak/789/vijesti/sareni-artikal-drugi-singl-tbf-a-s-novog-albuma.aspx> (posjećeno: 10.12.2016.)
295. Nankov, Nikita. 2004. *Postmodernizam i kulturni izazovi*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
296. Narančić Kovač, Smiljana. 2010. *Slučaj dječje književnosti*. U: *Zbornik radova Petog hrvatskog slavističkog kongresa*, str. 643-651. Ur. Marija Turk, Ines Srdoč-Konestra. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
297. Nedeljković, Saša. 2012. *Prilog definisanju pojma popularne kulture: empirijska provera saznanjih ograničenja popularnih predstava o istražnom zatvoru u Srbiji*. U: *Etnoantropološki problemi*, god. 7, sv. 2, str. 401-429.
298. Nemec, Krešimir. 2003a. *Odjeci estetike „campa“ u hrvatskom romanu*. U: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.)*, str. 33-39. Ur. Cvjetko Milanja. Zagreb: Altagama.
299. Nemec, Krešimir. 2003b. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
300. Nezavisne.com. 2013. *Desetine vrsta izumire dnevno, krivicom ljudi*.
<http://www.nezavisne.com/magazin/zanimljivosti/Desetine-vrsta-izumire-dnevno-krivicom-ljudi/212312> (posjećeno: 3.01.2017.)
301. Nezavisne.com. 2015. *Mladi sve više piju: Djevojčice 8 puta više*.
<http://www.nezavisne.com/novosti/ex-yu/Mladi-sve-vise-piju-Djevojci-ce-8-puta-vise/333121> (posjećeno: 14.12.2016.)
302. Nguyen, Shelbee R. 2015. *Learning about People, Places and Spaces of the World through Informal Pedagogy: Socio-(inter)cultural Constructions and Connections to Popular Culture*. U: *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, vol. 2, br. 1, str. 69-80.

303. Nikodem, Krunoslav. 2004. *Tehno-identiteti kiborga. Rastvaranje jastva u interesu preživljavanja*. U: *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja*, vol. 13, br. 2, str. 175-196.
304. Nikolić, Davor. 2010. *Kako je Milivoj Solar prestao biti „zabavan“ i postao „trivijalan“ (Književnoteorijski pomak M. Solara od termina zabavne prema terminu trivijalne književnosti)*. U: *Zbornik radova Petog hrvatskog slavističkog kongresa*, str. 389-396. Ur. Marija Turk, Ines Srdoč-Konestra. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
305. Nikolić, Maja. 2016. *Muke po srpskom jeziku: ili, kako stranci da nauče naš jezik!* <http://blog.stranijezici.com/2016/12/muke-po-srpskom-jeziku-ili-kako-stranci-da-nauce-nas-jezik/> (posjećeno: 6.02.2017.)
306. Novosti.rs. 2007. *Desetogodišnji dečak najmlađi narkoman*. <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.291.html:206572-Desetogodisnji--decaknajmladji-narkoman> (posjećeno: 14.12.2016.)
307. Odak, Petar. 2014. *Eksplozije na periferiji stabilnog poretka. Zašto tematiziranje nasilja u popularnoj kulturi najčešće završava u moralizatorskim tonovima?* <http://www.kulturpunkt.hr/content/eksplozije-na-periferiji-stabilnog-poretka> (posjećeno: 8.12.2016.)
308. Opušteno.rs. 2014. *Mitovi i legende o vukodlacima*. <http://opusteno.rs/misterije-f159/mitovi-i-legende-o-vukodlacima-t24737.html> (posjećeno: 25.09.2016.)
309. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
310. Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
311. Oraić Tolić, Dubravka. 2006. *Suvremena hrvatska proza i popularna kultura. Polemika koja je potresla nacionalnu književnu scenu*. U: *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, str. 159-181. Ur. Krešimir Bagić. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste.
312. Oraić Tolić, Dubravka. 2010. *Pravi termin u pravo vrijeme u pravoj knjizi. (Prir. Maja Peterlić: Hrvatski znanstvenici o Aleksandru Flakeru)*. U: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost umjetnost i znanost*, god. XVII, br. 435. <http://www.matica.hr/vijenac/435/HRVATSKI%20ZNANSTVENICI%20O%20ALEKSANDRU%20FLAKERU/> (posjećeno: 7.03.2017.)

313. Oreč, Perica. 2015. *Postmoderne igre visokog i niskog modusa u književnosti*. Interdisciplinarni diplomski rad.
http://darhiv.ffzg.unizg.hr/5745/1/Perica%20Ore%C4%8D_diplomski%20rad_2015.pdf (posjećeno: 17. 02. 2018.)
314. Osrečak, Vojka. 2014. *Treba mu roditelj, a ne novac. Zaboravite na materijalna bogatstva dok ste s djecom*.
<http://www.jutarnji.hr/life/zdravlje/treba-mu-roditelj-a-ne-novac-zaboravite-na-materijalna-bogatstva-dok-ste-s-djecom/865402/> (posjećeno: 13.12.2016.)
315. Pahor, Špela. 2011. *Popularna kultura in vsakdanje življenje*.
<http://kud-logos.si/2011/popularna-kultura-in-vsakdanje-zivljenje/> (posjećeno: 3.01.2017.)
316. Paić, Žarko. 2005. *Politika identiteta: kultura kao nova ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
317. Pajnić, Sanja. 2015. *Jezik smrti i smrt jezika: holokaust u književnosti za djecu i mlade*. U: *Libri & Liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture*, vol. 4, br. 1, str. 45-60.
318. Pantić, Mihajlo. 1987. *Pavao Pavličić: paradigma sedamdesetih – od fantastike ka trivijalizaciji*. U: *Trivijalna književnost*, str. 145-153. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
319. Parker, Holt N. 2011. *Toward a Definition of Popular Culture*. U: *History and Theory*, vol. 50, br. 2, str. 147-170.
320. Pavić, Ana. 2016. *Što su to stereotipi i koliko su zapravo točni?*
http://www.krenizdravo.rtl.hr/psihologija_p/sto-su-to-stereotipi-i-koliko-su-zapravo-tocni (posjećeno: 10.12.2016.)
321. Pavličić, Pavao. 1987. *Pučka, trivijalna i masovna književnost*. U: *Trivijalna književnost*, str. 73-83. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
322. Pavličić, Pavao. 2000. *Jezikova juha*. U: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost umjetnost i znanost*, br. 158.
<http://www.matica.hr/vijenac/158/Jezikova%20juha/> (posjećeno: 18.02.2017.)
323. Peković, Svetlana. 1987. *Bajka, pouka i trivijalna književnost*. U: *Trivijalna književnost*, str. 114-119. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
324. Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena: sociologija supkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
325. Perica, Silvana. 2005. *Svaki peti muškarac priznaje preljub, a žene ga taje*.

- <http://www.vecernji.hr/hrvatska/svaki-peti-muskarac-priznaje-preljub-a-zene-ga-taje-813194> (posjećeno: 13.01.2017.)
326. Perović, Mario. 2011. *Žargoni i vulgarizmi*.
<https://pricamtipricu.wordpress.com/2011/12/08/zargoni-i-vulgarizmi-mario-perovic/>
(posjećeno: 8.02.2017.)
327. Petković, Nikola. 2003. *Srednja Europa: mit – zbilja – utopija: postmodernizam, postkolonijalizam, postkomunizam i odsutnost autentičnosti*. Rijeka: Adamić.
328. Petrov, Danijela. 2016. *Život na društvenim mrežama i broj 'lajkova' kao mjerilo popularnosti*.
<http://www.sretna.hr/psihologija/zivot-na-drustvenim-mrezama-i-broj-lajkova-kao-mjerilo-popularnosti/> (posjećeno: 11.12.2016.)
329. Pindžo, Dženana; Rustempašić, Naida. 2013. *Sociopsihološke odrednice i kritika savremenog konzumerističkog trenda: uloga marketinga i vrijednosti u formiranju konzumerističkog društva*. U: *Sociološka luča*, god. VII, br. 1, str. 109-124.
330. Pleša, Ana. 2016. *Srednjoškolac – đak prvak*.
<http://www.tesa.hr/izazovi-roditeljstva/srednjoskolac-dak-prvak/>
(posjećeno: 3.01.2017.)
331. Plut, Dijana; Stepanović, Ivana; Videnović, Marina. 2009. *Obrasci i ponašanja mladih tokom slobodnog vremena*. U: *Sociologija*, vol. 51 (2009), br. 53, str. 247-261.
332. Pljakić, Goran. 2013. *Kultura korišćenja slobodnog vremena*. U: *Tims.Acta: naučni časopis za sport, turizam i velnes*, vol. 7, br. 2 (2013), str. 163-170.
333. Podnar, Ozren. 2011. *U raljama globalnog onečišćenja*. U: *Vaše zdravlje: vodič za zdraviji život*, br. 78.
<http://www.vasezdravlje.com/izdanje/clanak/2252/> (posjećeno: 3.01.2017.)
334. Podnar, Ozren. 2012. *Mršavost kao 'sveti cilj'*. U: *Vaše zdravlje: vodič za zdraviji život*, br. 83.
<http://www.vasezdravlje.com/izdanje/clanak/2478/> (posjećeno: 21.12.2016.)
335. Polić, Rajka. 2003. *Odgoj i dokolica*. U: *Metodički ogledi*, vol. 10, br. 2, str. 25-37.
336. Popović, Helena. 2012. *Popularni televizijski žanrovi kao refleksija suvremenog društva*. U: *Holon: postdisciplinarni znanstveno-stručni časopis*, vol. 2, br. 3, str. 18-43.
337. Praktičan život. 2012. *Alkoholizam mladih*.
<http://www.prakticanzivot.com/alkoholizam-mladih-2864> (posjećeno: 3.12.2016.)

338. *Pravilnik o znanstvenim i umjetničkim područjima, poljima i granama*. Narodne Novine, br. 78/2008.
339. Prijatelji životinja. 2004. *Zar opet obitelj na more, a pas na ulicu?!*
<http://www.prijatelji-zivotinja.hr/index.hr.php?id=501k> (posjećeno: 3.01.2017.)
340. Protuđer, Ilija. 2005. *Hrvatski za maturu i upis na studij*. Split: Naklada Protuđer.
341. Psychoaktiva.hr. 2008. *Što je obiteljsko nasilje?*
<http://www.pschoaktiva.hr/tretmanski-centar/sto-je-obiteljsko-nasilje.html>
(posjećeno: 5.01.2017.)
342. Radić, Mladen. 2015. *Ulogu pop kulture preuzele društvene mreže*.
<http://www.glasistre.hr/vijesti/mozaik/ulogu-pop-kulture-preuzele-drustvene-mreze-510884> (posjećeno: 20.01.2017.)
343. Radosavljev Kirćanski, Jelena D. 2014. *Emocionalni i bihevioralni problemi adolescenata izloženih nasilju u zajednici*. Doktorska disertacija.
<https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi12deV6IXRAhXCN1AKHQTiDBgQFggcMAA&url=https%3A%2F%2Ffedorabg.bg.ac.rs%2Ffedora%2Fget%2Fo%3A9496%2Fbdef%3AContent%2Fdownload&usq=AFQjCNEDILP67iDroSaGQg6Cdf0gM6Ap2A&sig2=psmH9KPSRNicZAnLIsYWnw> (posjećeno: 21.12.2016.)
344. Rak, Ana. 2016. *Praznovjerje ili legenda: Zašto u Šibeniku nema vjenčanja u svibnju*.
<http://sibenskiportal.rtl.hr/2016/04/27/praznovjerje-ili-legenda-zasto-u-sibeniku-nema-vjencanja-u-svibnju/> (posjećeno: 19.08.2016.)
345. Raljević, Selma. 2011. *Modernizam nasuprot postmodernizma – čitanje, razumijevanje, poučavanje*. U: *1st International Conference on Foreign Language Teaching and Applied Linguistics (FLTAL'11)*, str. 1082-1090. Ur. Azamat Akbarov. Sarajevo: International Burch University.
http://eprints.ibu.edu.ba/584/1/FLTAL%202011%20Proceed%20C4%20B1ngs%20Book_1_p1082-p1090.pdf (posjećeno: 19.12.2015.)
346. Raulet, Gerard. 1993. *Živimo li u desetljeću simulacije? Nove informacijske tehnologije i socijalna promjena*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 134-153. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
347. Reljanović, Marta. 2013. *Izmišljeni jezici: pet veličanstvenih i još mnogo toga*.
<http://www.ziher.hr/izmisljeni-jezici-knjizevnosti/> (posjećeno: 7.02.2017.)
348. Reynolds, William M. 2012. *Why popular culture in education matters*. U: *IQ: Popular Culture: Why Popular Culture Matters*, vol. 1, br. 1, str. 24.

349. Rizvanović, Nenad. 2011. *'Tresak' Nicka Hornbyja: Složena priča o posljedici slučajne ljubavi – djetetu.*
<http://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/tresak-nicka-hornbyja-slozena-prica-o-posljedici-slucajne-ljubavi-djetetu/2046096/> (posjećeno: 13.01.2017.)
350. Robinson, Dave. 2001. *Nietzsche i postmodernizam.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
351. Romić, Sanja. 2011. *Otvorena veza: da ili ne?*
<http://www.jutarnji.hr/arhiva/otvorena-veza-da-ili-ne/3104129/>
(posjećeno: 13.01.2017.)
352. Rudež, Tanja. 2010. *Trač je moćno oružje u ratu za moć i utjecaj na poslu.*
<http://www.jutarnji.hr/life/znanost/trac-je-mocno-oruzje-u-ratu-za-moc-i-utjecaj-na-poslu/2214330/> (posjećeno: 19.11.2016.)
353. Rupčić, Nataša. 2002. *Poduzeće koje uči – formula za 21. stoljeće.* U: *Ekonomski pregled*, vol. 53, br. 9-10, str. 903-920.
354. Rusac, Silvia. 2006. *Nasilje nad starijim osobama.* U: *Ljetopis socijalnog rada*, vol. 13, br. 2, str. 331-346.
355. Ružička, Ivica. 2001. *Racionalno korištenje prirodnih izvora.* U: *Narodni zdravstveni list*, god. XLIII, br. 496-497/2001, str. 3-4.
356. Ryan, Mary P. 2009. *Ženska historija ulazi u vrijeme koje neće biti tako burno.* U: *Pro Tempore*, br. 6/7, str. 14-17.
357. Ryznar, Anera. 2015. *(Pseudo)znanstveni diskurz u prozi Luke Bekavca.* U: *Svijet stila, stanja stilistike: znanstveni kolokvij povodom 40 godina Katedre za stilistiku.* Ur. Anera Ryznar. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
<http://stilistika.org/ryznar> (posjećeno: 1.05.2017.)
358. Sabljak, Vedran. 2016. *Silent Hill 2: Horror koji ne gubi na relevantnosti.*
<http://gameperspectives.hr/silent-hill-2-horor-koji-ne-gubi-na-relevantnosti/>
(posjećeno: 18.01.2017.)
359. Sapunar Knežević, Andrea; Togonal, Marijana. 2012. *Hrvatski jezik i mediji.* U: *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu. (Tema broja: Položaj hrvatskoga jezika – jučer, danas, sutra.),* god. XXII, br. 5-6, str. 182-188.
<http://www.matica.hr/kolo/374/Hrvatski%20jezik%20i%20mediji/>
(posjećeno: 11.02.2017.)
360. Saussure, Ferdinand de. 2000. *Tečaj opće lingvistike.* Zagreb: ArTresor naklada, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
361. Savičević Ivančević, Olja. 2013. *Kako sam upoznala patrijarhat.*

- <http://www.tportal.hr/komentari/komentatori/247817/Kako-sam-upoznala-patrijarhat.html> (posjećeno: 10.12.2016.)
362. Schein, Edgar H. 2004. *Organizational Culture and Leadership. Third Edition*. San Francisco: Jossey-Bass.
 363. Schmidt-Wulffen, Stephan. 1993. *U potrazi za postmodernom slikom*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 224-241. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
 364. Schuster, Agnjica. 2012. *Jezik je izumro, kda ga nigdor nima za materinski jezik*. <http://hrvatskenovine.at/clanak/28-09-2012/jezik-je-izumro-kad-ga-nigdor-nima-za-materinski-jezik> (posjećeno: 11.02.2017.)
 365. Schwarz, Hans-Peter. 1993. *Arhitektura kao citat-pop? Prilog pretpovijesti postmoderne arhitekture*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 206-224. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
 366. Schwarzmantel, John J. 2005. *Doba ideologije: od Američke revolucije do postmodernih vremena*. Zagreb: AGM.
 367. Senjković, Reana. 2008. *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
 368. Sever, Marijana. 2013. *Brutalna istina o svijetu mode. Što manekenke jedu da bi ostale mršave? Papirnate maramice!* <http://www.jutarnji.hr/life/moda-i-ljepota/brutalna-istina-o-svijetu-mode-sto-manekenke-jedu-da-bi-ostale-mrsave-papirnate-maramice/1134950/> (posjećeno: 11.12.2016.)
 369. SeZaM. 2010a. *Diskriminacija*. <http://www.sezamweb.net/hr/diskriminacija/> (posjećeno: 17.05.2014.)
 370. SeZaM. 2010b. *Nasilje*. <http://www.sezamweb.net/hr/nasilje/> (posjećeno: 5.01.2017.)
 371. Sieczkowski, Cavan. 2014. *Cameron Diaz Thinks Many Lovers Can Be Better Than One Man*. http://www.huffingtonpost.com/2014/04/15/cameron-diaz-lovers-one-man_n_5153017.html?utm_hp_ref=entertainment&ir=Entertainment (posjećeno: 13.01.2017.)
 372. Sigurno mjesto. 2016a. *Oblici nasilja*. <http://www.sigurnomjesto.hr/savjetovanje/oblici-nasilja/> (posjećeno: 7.12.2016.)
 373. Sigurno mjesto. 2016b. *Poznate osobe govore protiv nasilja nad ženama*.

- <http://www.sigurnomjesto.hr/poznate-osobe-govore-protiv-nasilja-nad-zenama/>
(posjećeno: 7.12.2016.)
374. Simmel, Georg. 1998. *Moda*. U: *Potrošnja. Zasebne prakse, javni užitki*. Časopis za kritiku znanosti, god. XXVI, br. 189, str. 241-259.
 375. Slabinac, Gordana. 2007. *Solarova postmoderna*. U: *Poetika pitanja. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, str. 31-43. Ur. Dean Duda, Gordana Slabinac, Andrea Zlatar. Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost.
 376. Slapšak, Svetlana. 1987. *Ima li trivijalna književnost potomke?* U: *Trivijalna književnost*, str. 66-72. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
 377. Slattery, Patrick. 2013. *Curriculum Development in the Postmodern Era*. New York: Routledge.
<https://books.google.hr/books?id=mBb9CAm3BP0C&pg=PT125&lpg=PT125&dq=arnold+toynbee+postmodern+1875&source=bl&ots=jurMEmgLcj&sig=IQfW3JxrK9glhcbWLUcIWXUnQc4&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjtr6Ap9HJAhUlo3IKHWS-Aj4Q6AEIJTAC#v=onepage&q=1875&f=false> (posjećeno: 10.12.2015.)
 378. Slobodna Dalmacija. 2012. *Skinula se gola u gradskoj vijećnici*.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/mozaik/clanak/id/184657/skinula-se-gola-u-gradskoj-vijecnici> (posjećeno: 21.01.2017.)
 379. Solar, Milivoj. 1988. *Roman i mit. Književnost – ideologija – mitologija*. Zagreb: August Cesarec.
 380. Solar, Milivoj. 1995. *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.
 381. Solar, Milivoj. 2001. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
 382. Solar, Milivoj. 2007a. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.
 383. Solar, Milivoj. 2007b. *O lošoj književnosti*. U: *Nova Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, vol. 1, br. 1, str. 199-210.
 384. Soldo, Stanislav. 2014. *Na Korčuli obustavljena potraga za Filipom Romićem, policija tek prikuplja informacije o nestanku*.
<http://slobodnadalmacija.hr/novosti/crna-kronika/clanak/id/236900/na-korculi-obustavljena-potruga-za-filipom-romicem-policija-tek-prikuplja-informacije-o-nestanku> (posjećeno: 13.07.2016.)
 385. Solomakos, Peter. 2012. *Mary Shelly – Frankenstein*.
<https://prezi.com/88tuog7f5ou8/mary-shelly-frankenstein/> (posjećeno: 18.01.2017.)
 386. Spahić, Mustafa. 2015. *Kolijevka korupcije – zamke u odgoju djece*.

- <http://www.preporod.com/index.php/sve-vijesti/magazin/dom-i-porodica/item/4095-kolijevka-korupcije-zamke-u-odgoju-djece> (posjećeno: 1.12.2016.)
387. Spencer-Oatey, Helen. 2012. *What is culture? A compilation of quotations*.
http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/al/globalpad/openhouse/interculturalskills_old/globalpad_-_what_is_culture.pdf (posjećeno: 20.06.2016.)
388. Stanić, Ivica. 2005. *Zlo vreba iz kompjutora*. U: *Narodni zdravstveni list*, br. 544-5, str. 24-25.
389. Stanić, Sanja. 2013. *Nastanak i razvoj potrošačkog društva*.
<https://www.ffst.unist.hr/images/50013806/Sanja.Stanic.Nastanak.i.razvoj.potrosackog.drustva.pdf> (posjećeno: 5.04.2016.)
390. Stepanić, Gorana. 2003. *Marulićevi latinski paratekstovi*. U: *Colloquia Maruliana*, vol. 12, str. 59-72.
391. Stolac, Diana. 2003. *Podstil razgovornoga stila hrvatskoga jezika – govor mladih*. U: *Hrvatski književni jezik, zbornik radova. Međunarodni znanstveni skup povodom 500. obljetnice nastanka Judite Marka Marulića (1450. – 1524.)*, str. 191-199. Ur. Stjepan Lukač. Budimpešta: Hrvatska samouprava Budimpešte.
392. Storey, John. 2009. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Harlow: Pearson Longman.
393. Strinati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture. Second Edition*. London, New York: Routledge.
394. Superžena.net. 2014. *Ovo je pravi razlog zašto ljudi ne koriste zaštitu*.
http://arhiva.superzena.net/ljubav-sex.php?yyyy=2014&mm=10&nav_id=914139
(posjećeno: 21.01.2017.)
395. Šegota, Branko. 2012. *Lolek i Bolek: Sve o planetarno popularnim junacima crtanog filma koji je zaludeo i naše mališane*.
<http://www.yugopapir.com/2012/11/popularne-w-jugosawii-lolek-i-bolek.html>
(posjećeno: 28.02.2016.)
396. Šešo, Ivana. 2016. *Mladi i alkohol*.
<http://zajednica-kla-bpz.hr/mladi-i-alkohol/> (posjećeno: 14.12.2016.)
397. Šibenski portal, 2014. *Koš za dječje otpatke pretvoren u kontejner za smeće*.
<http://sibenskiportal.rtl.hr/2014/02/01/kos-za-djecje-otpatke-pretvoren-u-kontejner-za-smece/> (posjećeno: 3.01.2017.)
398. Šiber, Antonio. 2010. *Naslovnice knjiga (27. svibnja 2010. godine)*.
http://www.antoniosiber.org/cover_pages.html (posjećeno: 21.04.2016.)

399. Škreb, Zdenko. 1984. *Kič; Trivijalna literatura; Trivijalnost; Zabavna književnost*. U: *Rečnik književnih termina*. Gl. ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit.
<https://www.scribd.com/doc/233763052/Grupa-Autora-Recnik-Knjizevnih-Termina-Nolit> (posjećeno: 14.04.2016.)
400. Škreb, Zdenko. 1987. *Trivijalna književnost*. U: *Trivijalna književnost*, str. 11-16. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
401. Škrinjarić, Sunčana. 1998. *Pravi put ili samo privid. (Razmišljanja uz knjigu Margaret Clark Opet na pravom putu)*. U: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, str. 15-17. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
402. Šola, Hedda Martina. 2012. *Dječji marketing – 'igroglasi'*. U: *Poslovni Savjetnik*, br. 89, str. 60-61.
403. Štajcar, Jasna. 2015. *Muškarci traćaju više od žena!*
<http://www.radio-banovina.hr/muskarci-tracaju-vise-od-zena/>
(posjećeno: 19.08.2016.)
404. Štimac, Domagoj. 2012. *Adolescencija – životna etapa prelaska iz djetinjstva u odraslu dob*.
<http://www.poliklinika-djeca.hr/za-roditelje/razvoj-djece/adolescencija-zivotna-etapa-prelaska-iz-djetinjstva-u-odraslu-dob/> (posjećeno: 15.03.2017.)
405. Štimac Ljubas, Vlatka. 2009. *Taksonomijske hijerarhizacije modno-odjevnoga nazivlja*. U: *Studia lexicographica: časopis za leksikografiju i enciklopedistiku*, vol. 3, br. 1-2 (4-5), str. 51-63.
406. Šuvaković, Miško. 1995. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
407. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.
408. Tadić, Mate. 2016. *Premostiti odnos mladih i starih*.
<http://www.tomislavcity.com/index.php/kolumne/fra-mate-tadic/item/9511-premostiti-odnos-mladih-i-starih> (posjećeno: 3.01.2017.)
409. Tadić, Nina. 2013. *Književnost na novim medijima*. U: *Čitanje za školu i život. IV. simpozij učitelja i nastavnika hrvatskoga jezika*, str. 126-137. Ur. Miroslav Mićanović. Zagreb: Agencija za odgoj i obrazovanje.
410. Tarbuk, Simonida. 2016. *Nematerijalna kulturna baština – Čuvajući narječje i zavičajni govor čuvamo običaje i identitet*.
<http://slavonski.hr/nematerijalna-kulturna-bastina-cuvajuci-narjecje-i-zavicajni-govor-cuvamo-obicaje-i-identitet/> (posjećeno: 9.02.2017.)

411. Telegraph.co.uk. 2009. *Men spend more time gossiping than women, poll finds*.
<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5082866/Men-spend-more-time-gossiping-than-women-poll-finds.html> (posjećeno: 13.12.2016.)
412. Težak, Dubravka. 1998. *Tematske smjernice u svjetskoj književnosti za mladež*. U: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, str. 10-14. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
413. Težak, Dubravka. 2002. *Tema rođenja u dječjoj književnosti*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 23-29. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
414. Tokić, Katarina. 2016. *Funkcionalni stilovi u nastavi hrvatskoga jezika*. Diplomski rad.
http://darhiv.ffzg.unizg.hr/6015/1/Katarina%20Tokic_Funkcionalni%20stilovi.pdf
(posjećeno: 14.02.2017.)
415. Tomašegović, Nikola. 2016. *Liberalni diskurs o individualizmu i 'individualizam populacija'*. U: *Čemu: časopis studenata filozofije*, vol. XIII, br. 24, str. 9-22.
416. Tportal.hr. 2010a. *Tko su zapravo metroseksualci?*
<http://www.tportal.hr/portalplus/teen/100096/Tko-su-zapravo-metroseksualci.html>
(posjećeno: 10.12.2016.)
417. Tportal.hr. 2010b. *Pop ikone: Kondom*.
<http://m.tportal.hr/70815/Pop-ikone-Kondom.html> (posjećeno: 21.01.2017.)
418. Tportal.hr. 2014. *Igračke iz Jugoslavije najotporniji su svjedoci vremena*.
<http://m.tportal.hr/317259/Igracke-iz-Jugoslavije-su-najotporniji-svjedoci-vremena.html> (posjećeno: 21.11.2016.)
419. Tportal.hr. 2016. *Zvezdani tračevi*.
<http://www.tportal.hr/portalplus/sumrakomanija/> (posjećeno: 22.11.2016.)
420. Turner, Graeme. 2003. *British Cultural Studies. An introduction*. London: Routledge.
421. Tz-motovun.hr. 2014. *'Veli Jože'*.
<http://www.tz-motovun.hr/news/veli-joze-17> (posjećeno: 15.11.2016.)
422. Ule, Mirjana. 1988. *Mladina in ideologija*. Ljubljana: DE.
http://studentski.net/gradivo/umb_fif_sol_sml_sno_zapiski_02?r=1
(posjećeno: 10.02.2016.)
423. Ulić, Josip. 2016. *Naučena bespomoćnost ne čitanja, ili moć čitanja?*
<http://www.laudato.hr/Tko-je-ovdje/Osvrti/Usudi-se-znati/Naucena-bespomocnost-ne-citanja,-ili-moc-citanja.aspx> (posjećeno: 14.02.2017.)

424. UrbanDictionary.com. 2004. *Party pooper*.
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=party%20pooper>
(posjećeno: 14.02.2017.)
425. UrbanDictionary.com. 2005. *ASAP*.
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=asap> (posjećeno: 8.02.2017.)
426. Ured za ravnopravnost spolova. 2016. *Projekt 'Moj glas protiv nasilja'*.
<https://ravnopravnost.gov.hr/projekt-moj-glas-protiv-nasilja/1644>
(posjećeno: 7.12.2016.)
427. Uvodić-Đurić, Diana. 2007. *Mladi i alkohol*. Čakovec: Autonomni centar – ACT.
428. Uzelac, Aleksandra. 2008. *Informacijsko društvo – tržište ili civilno društvo?* U: *Kultura, mediji i civilno društvo*, str. 75-104. Ur. Zrinjka Peruško.
429. Veblen, Thorstein. 1915. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York, London: The Macmillan Company.
430. Večernji.hr. 2005. *Djeca najbolji potrošači*.
<http://www.vecernji.hr/hrvatska/djeca-najbolji-potrosaci-812527>
(posjećeno: 17.05.2015.)
431. Večernji.hr. 2009. *Povučeni dječji modni dodaci Barbie i Disney zbog olova*.
<http://www.vecernji.hr/zdravlje/povuceni-djecji-modni-dodaci-barbie-i-disney-zbog-olova-52253> (posjećeno: 15.08.2016.)
432. Večernji.hr. 2011. *Angelina Jolie pomaže zaštitnici čimpanza Jane Goodall*.
<http://www.vecernji.hr/zvijezde/angelina-jolie-pomaze-zastitnici-cimpanza-jane-goodall-324672> (posjećeno: 22.12.2016.)
433. Vela Vrabec, Nina. 2012. *Nasilje nad starijim osobama. Ružna strana društva*.
<http://www.zzjzpgz.hr/nzl/74/nasilje.htm> (posjećeno: 7.01.2017.)
434. Vidmar, Maja. 2014. *Sporočilnost slikanice ob izabranem primeru slikanice brez besedila*. Diplomski rad.
http://pefprints.pef.uni-lj.si/2608/1/Sporo%C4%8Dilnost_slikanice_ob_izbranem_primeru_slikanice_brez_besedila_M._Vidmar.pdf (posjećeno: 9.03.2018.)
435. Visković, Velimir (ur.). 2010. *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
436. Vladušić, Slobodan. 2015. *Korupcija*.
<http://www.novipolis.rs/sr/e-hronika/28873/korupcija.html>
(posjećeno: 14.03.2017.)
437. Vlah, Nataša. 2007. *Televizija i odgoj: medijsko opismenjavanje*.

- <http://www.zzjzpgz.hr/nzl/48/tv.htm> (posjećeno: 20.12.2016.)
438. Vonkić, Ivan. 2016. *Diskriminacija prema godinama starosti*.
<http://starimsretno.com/osvrti/diskriminacija-prema-godinama-starosti/>
(posjećeno: 7.01.2017.)
439. Vrbanić, Marta. 2016. *Strategije uljudnosti i neuljudnosti u polemikama hrvatskih književnika*. Diplomski rad.
<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A391/datastream/PDF/view>
(posjećeno: 8.02.2017.)
440. Vrcan, Srđan. 2001. *Kultura kao društveno opasan pojam*. U: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 61/7, str. 107-112.
441. Vrcić-Mataija, Sanja. 2011. *Prilog tipologiji hrvatskoga dječjeg romana*. U: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, vol. 23, br. 2, str. 143-154.
442. Vrljić, Stojan. 2007. *Poštalice u hrvatskom jeziku*. U: *Jezik: časopis za kulturu hrvatskoga književnog jezika*, vol. 54, br. 2, str. 60-64.
443. Vučković, Nada. 1987. *Socijalni aspekti trivijalne književnosti*. U: *Trivijalna književnost*, str. 154-162. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar.
444. Vugdelija, Vatroslav. 2016. *Poštuj! Respektiraj!*
<http://www.radiodelta.hr/2016/03/09/postuj-respektiraj/> (posjećeno: 7.01.2017.)
445. Vujović, Olga. 2016. *'Bilo kuda, Kiki svuda...'*
http://kritikaz.com/vijesti/Kritike/26366/Bilo_kuda_Kiki_svuda
(posjećeno: 14.02.2017.)
446. Vukoja, Frano. 2012. *Što znači... Konzumerizam*.
<http://www.vecernji.ba/sto-znaci-konzumerizam-490805> (posjećeno: 14.03.2016.)
447. Vukšić, Virgil. 2010. *Kolumna: Horror filmovi – izazivaju li zaista nasilje kod današnje mladeži?*
<http://www.horrorhr.com/kolumna-horor-filmovi-izazivaju-li-zaista-nasilje-kod-danasnje-mladezi/> (posjećeno: 18.01.2017.)
448. Zadovoljna.hr. 2010. *4 razloga zbog kojih muškarci vole mlade*.
http://zadovoljna.dnevnik.hr/clanak/o_muskarcima/razlozi-zbog-kojih-muskarc-vole-mladze.html (posjećeno: 13.01.2017.)
449. Zadovoljna.hr. 2016. *Odgovor Alicije Keys na kritiku zbog pojavljivanja u javnosti bez trunke šminke*.
<http://zadovoljna.dnevnik.hr/clanak/alicia-keys-bez-sminke---448366.html>
(posjećeno: 12.12.2016.)

450. Zalar, Diana. 2002. *Smrt u djelu tri hrvatska i jednog inozemnog fantastičara*. U: *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*, str. 72-79. Prir. Ranka Javor. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba.
451. Zalar, Ivo. 1983. *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
452. Zevallos, Zuleyka. 2011. *What is Otherness?*
<http://othersociologist.com/otherness-resources/> (posjećeno: 16.12.2015.)
453. Zima, Dubravka. 2008. *Adolescentski roman u hrvatskoj književnosti do početka 2000. godine*. U: *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, god. XVIII, br. 3-4, str. 213-248.
<http://www.matica.hr/kolo/309/Adolescentski%20roman%20u%20hrvatskoj%20knji%C5%BEvnosti%20do%20po%C4%8Detka%202000.%20godine/>
(posjećeno: 15.05.2016.)
454. Zlatar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica hrvatska.
455. Zlatar Viočić, Andrea. 2006. *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi*.
<http://www.sveske.ba/en/content/pretvorbe-zenskog-glasa-u-suvremenoj-hrvatskoj-prozi> (posjećeno: 21.12.2015.)
456. Zovkić, Doroteja. 2015. *Nasilje putem interneta*. Završni rad.
<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A46/datastream/PDF/view>
(posjećeno: 21.12.2016.)
457. Zrno, Stojan. 2009. *Iz dnevnika jednog misionara*.
http://www.missio.ba/rv.asp?nws_id=134 (posjećeno: 11.12.2016.)
458. Ždero, Vedrana. 2005. *Psihičko zlostavljanje i zanemarivanje djece u obitelji*. U: *Ljetopis socijalnog rada*, vol. 12, br. 1, str. 145-172.
459. Ženska soba. 2016. *Oblici seksualnog nasilja*.
<http://zenskasoba.hr/podrucja-rada/seksualno-nasilje/oblici-seksualnog-nasilja/>
(posjećeno: 7.12.2016.)
460. Živković Zebec, Vedrana. 2013. *Romani Ante Gardaša u kontekstu hrvatske dječje književnosti*. Doktorski rad.
<http://goo.gl/xneJzH> (posjećeno: 20.05.2016.)
461. Žužul, Ivana. 2003. *Kič – utočište svijesti. Trivijalni elementi u romanu Zašto sam vam lagala Julijane Matanović*. U: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim*

- sudjelovanjem* (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.), str. 187-207. Ur. Cvjetko Milanja. Zagreb: Altagama.
462. Walker, Thomas J. 1996. *Postmodernizam i proučavanje budućnosti*.
<http://documents.tips/documents/postmodernizam-i-proucavanje-buducnosti.html>
(posjećeno: 17.12.2015.)
463. Welsch, Wolfgang. 1993. *Postmoderna. Genealogija i značenje jednoga spornog pojma*. U: *Postmoderna ili borba za budućnost*, str. 9-33. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec.
464. Williams, Raymond. 1976. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
465. Williams, Raymond. 2006. *Analiza kulture*. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, str. 35-58. Ur. Dean Duda. Zagreb: Disput.
466. Wilson Schaef, Anne. 2006. *Biti žena*. Zagreb: Planetopija.
467. Wolf, Naomi. 2008. *Mit o ljepoti: kako se prikazi ljepote koriste protiv žena*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
468. Wölfl, Duško. 2003. *Alkohol, književnost, književnici i alkoholizam*. U: *Zbornik stručnih radova Alkoholškog Glasnika – priručnik*. Ur. Vesna Golik-Gruber. Zagreb: Hrvatski savez klubova liječenih alkoholičara, Zajednica klubova liječenih alkoholičara Zagreb.
<http://www.hskla.hr/ZBORNIK%20knjiga/02%20DRUSTVENA%20SREDINA%20I%20ALKOHOL/02%20ALKOHOL%20I%20UMJETNOST/020204%20ALKOHOL,%20KNJIZEVNOST,%20KNJIZEVNICI.htm> (posjećeno: 14.12.2016.)
469. YourDictionary.com. 2017. *Glossopoeia*.
<http://www.yourdictionary.com/glossopoeia> (posjećeno: 7.02.2017.)
470. 24sata.hr. 2011. *Novi magazin 'Gle!' čitat će tinejdžeri, ali i njihovi roditelji*.
<http://www.24sata.hr/novi-magazin-gle-citat-ce-tinejdzeri-ali-i-njihovi-roditelji-238644> (posjećeno: 12.02.2017.)
471. 24sata.hr. 2016. *Domaće zvijezde*.
<http://www.24sata.hr/domace-zvijezde> (posjećeno: 22.11.2016.)

ŽIVOTOPIS

Kristina Slunjski rođena je 17. rujna 1987. godine u Varaždinu. Po osnovnoškolskom obrazovanju upisuje srednju Medicinsku školu u Varaždinu, a potom na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na Odsjeku u Čakovcu, završava učiteljski studij diplomskim radom *Poetika i recepcija Priča iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić*. Nakon stjecanja diplome, 2011. godine, upisuje Poslijediplomski doktorski studij hrvatske kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu u okviru kojega izrađuje i ovu doktorsku disertaciju na temu *Utjecaj popularne kulture na suvremeni hrvatski dječji roman*. Njezini primarni interesi su književnost i popularna kultura što se ogleda i u do sada objavljenim radovima: *Alica u Zemlji Čudesas kao susretište književnosti i medicine i kao poticaj medicinskomu nazivlju* (2015. godina. U: *Libri et Liberi*, vol. 4, no. 2, str. 341-355), *Influence of Popular Culture on Character Formation in the Contemporary Croatian Children's Novel* (suautorica Andrijana Kos-Lajtman, 2017. godina. U: *Croatian Journal of Education*, vol. 19, sp. ed. no. 1/2017, str. 73-94).

Osim znanstvenim radom, bavi se i pisanjem poezije – u pripremi za tisak joj je i pjesnička zbirka *Eratina* koja je 2016. pobijedila na međunarodnom natječaju za najbolju zbirku poezije raspisanom od strane Književnog kluba Sirin iz Beograda.

Errata corrige

Primjereniji prijevodi Barthesovih pojmova *le lisible texte* i *le scriptible texte*, koji se spominju na 96. stranici doktorskog rada, bili bi *čitljivi tekst* i *ispisivi tekst*. Naime, Vladimir Biti (1992)¹²⁸ tumači spomenute pojmove:

Tekst naime ne izmišlja nijedan svoj kod, svi su oni već nazočni u drugim tekstovima, on samo 'majstorija' unutar postojećega asortimana uklapajući ga u vlastiti pogon. Što je to uklapanje aktivnije, a tekst sposobniji da potčini svoj kontekst vlastitom programu, to je izrazitiji njegov umjetnički karakter. Tako nastaje ono što je Barthes (1970) nazvao ispisivim (*scriptible*) tekstom, jer ga čitatelj mora 'ispisati' tako kao što je on 'ispisao' svoj kontekst (Biti, 1992: 15).

Ispisivom tekstu Barthes suprotstavlja *čitljivi tekst*, tj. onaj „koji se uklapa u postojeću shemu čitateljske svijesti ne budeći u njoj užitak slobodne razigranosti“ (Biti, 1992: 15-16).

¹²⁸ Vidi: Vladimir Biti (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.